أفلام وقضايا

في السينما السورية والدراما التلفزيونية



سعيد مراد



أفلام وقضايا

في السينما السورية والدراما التلفزيونية

دار الينابيع
«للطباعة والنشر والتوزيع»
دمشق ص.ب 6348
☎ 3324914

التوزيع في لبنان:
دار الفارابي
بيروت ـ ص.ب: 11/3181
☎ 305520

التوزيع في مصر
دار النهر
ـ20 ش الطوبجي ـ خلف مرور الجيزة
ـ ت ـ فاكس 3489018

❖ الإخراج الفني: مي مكارم

أفلام وقضايا

في السينما السورية والدراما التلفزيونية

تأليف

سعيد مراد

دار الينابيع - دمشق

رجل للحوار

رجل للحوار .ذلك هو سعيد مرا د ناقداً وإنساناً.

ليس صدفة أن أول كتاب له كان بعنوان «حوار مع السينما» فهو يعتقد أن النقد الحقيقي هو، في أفضل حالاته حوار باتجاهين : يسعى لإيصال المشاهد إلى العمل الفني كما يسعى لإيصال العمل الفني إلى المشاهد.

وقد أمسك سعيد مراد هذه الحلقة الجوهرية منذ خطواته الأولى في مجال النقد السينمائي. ففي كتابه الأول «حوار مع السينما» يقول : « النقد السينمائي هو في جوهره ومرماه حوار معرفي، لايستهدف تقرير حقائق نهائية، بل يسعى إلى الاسهام في تناول وتفهم فن السينما بوسيلة الاقتراح والحوار لابسلاح التقرير . وكلما اتسعت حرية الحوار بانت وتعمقت ديمقراطية النقد الأصيلة».

كما أعلن سعيد مراد بكل وضوح أنه يطمح من خلال حواره مع السينما إلى «تجاوز ركام التخلف في الفكر السينمائي العربي وإلى صنع بديل مقنع جاد يخلق علاقة جديدة بين الشاشة وجماهير المشاهدين».

وذلك يتم برأيه من خلال وضع يد المشاهد والقارئ على مفاتيح العمل الفني وتغذيته بالمعلومات عن بنية العمل وعن بانيه، بحيث يستطيع في النهاية أن يتوصل لاستنتاجاته الخاصة وصياغة رأيه الشخصي بالعمل الفني بعيداً عن التلقين المتعالي . فالتلقين برأي سعيد مراد ممارسة قمعية سلطوية تلغي عقل القارئ وتبلّد حواسه وذلك هو عكس مايطمح إليه أي نقد حقيقي.

يضم هذا الكتاب عدداً من إسهامات الناقد الراحل سعيد مراد في مناقشة قضايا السينما والتلفزيون . وقد ارتأينا إعدادها لتنشر في كتاب لأنها تشكل برأينا اسهاماً حقيقياً في الحوار الدائر الآن حول قضايا السينما والتلفزيون.

فالنقد حوار . وليس من رجل أعطى نفسه للحوار كما مؤلف هذا الكتاب.

حسن م. يوسف

القسم الأول

في السينما السورية أفلام . . . وأحاديث

أراد الناقد الراحل سعيد مراد أن تكون هذه المقالات بمثابة بداية لعمل نقدي طويل يؤرخ للسينما السورية الجادة سواء منها ما أنتجه القطاع العام السينمائي (المؤسسة العامة للسينما وقسم السينما في التلفزيون) وما أنتجه القطاع الخاص من أفلام ترقى لمستوى النقد.وقد أعلن الناقد أن هدفه من ذلك هو «معالجة ماتنطوي عليه هذه الأفلام من قيم فنية وفكرية في ضوء مسيرة الطموح نحو سينما وطنية حقاً».

فيما يلي مااستطاع الناقد الراحل انجازه في هذا المجال .

١ ـ «التقرير».. أو ملابسات حادثة عادية

حين عرض هذا الفيلم على شاشة التلفزيون العربي السوري، بدا كالنسمة الصحية المنعشة بين سيل العروض التلفزيونية التي قد يصيب بعضها حظاً من جدية الهم الاجتماعي والثقافي وتناوله، ولاأقول كل الجدية، ولكنها في الغالب الأعظم، تتسم باحدى صفتين : أما أنها تلامس على نحو خجول مرتبك بعض ماتعج به حياتنا، في قطرنا وفي أقطار عربية أخرى، بحيث لاترقى في أحسن أحوالها إلا إلى موقف متفرج مسكين على ماهو « مسير » مما يحدث في حياتنا أو أنها تنفخ فيما تعج به حياتنا، روح الاستهلاك، وتطبعه بطابعه، وتتواطأ معه لتمضية أوقات الناس . أما صاحب فيلم «التقرير» فقد نأى بنفسه وبفيلمه عن كل هذا، فعمد ألى الاقتحام بدل الملامسة الورعة، وإلى البحث والتأمل بدل التواطؤ، وبلغ تعريف الناس بواقعهم وتبصيرهم به بدل دعوتهم إلى تسلية مجانية في أوقات فراغ . ولهذا، كان تكريماً اشتراك هذا الفيلم في مسابقة الأفلام الروائية الطويلة،وكان تكريماً له منحه الجائزة الخاصة للجنة تحكيم

مهرجان دمشق السينمائي الثاني .

«التقرير» لايروي قصة أو حكاية، بل يعلن وقوع حادثة ويحاول الدخول في ملابساتها، فيتجاوز مشواره خيوطها الجنائية الخاصة، إلى اكتشاف جوهرها الإجتماعي، لاينتهي إلى اتهام فرد بذاته بل يشي باتهام تركيبة اجتماعية - اقتصادية برمتها.

الحادثة «عادية..» صالح الأحمد، عامل شاب، يقع من على سقالة معلقة على ارتفاع عدة طوابق، جثة مدماة . تأتي الشرطة والاسعاف إلى مكان الحادثة، ويبدأ التحقيق في أسباب وظروف وقوعها.

ثمة مستويان للتحقيق . أحدهما، ولنسمّه جنائياً إن جاز لنا ذلك، يصطدم منذ البداية بإلقاء أسباب الحادثة على عاتق «القضاء والقدر». والثاني اجتماعي، يحفز اليه مسار التحقيق في المستوى الأول، ويحاول الكشف عن مغزى صيغة «القضاء والقدر» في تربة الواقع الحي والعلاقات الاجتماعية القائمة فيه .

من هو صالح الأحمد؟ هل هو مجرد عامل شاب مات أثر سقوطه، قضاء وقدراً، من على سقالة أثناء عمله، وخلف في جيوبه كمية ضئيلة من النقود ورسالة إلى أهله مدعوكة لم يرسلها ؟ هل هذه المعلومات كافية لإغلاق التحقيق في أسباب موته، وطي هذا الموت في ملف «القضاء والقدر»؟ لم يدفعه أحد من على السقالة، ولم يكن ثمة عمال أثناء وقوع الحادثة، اللهم الا الحاج عزيز صاحب البناية وعامل آخر، شهدا سقوطه من تحت . صرخ الحاج عزيز وهو يرى صالح يهوي إلى الأرض ودعا العامل إياه قائلاً : لاأريد مشاكل، اصعد لضبط السقالة قبل أن تأتي الشرطة.. ويضبط العامل السقالة ويشد حبالها، فيأتي رجلا الشرطة، الملازم الأول والمساعد الأول، ويفحص الأخير بيديه السقالة وحبالها ويجدان كل شيء لايفيد التحقيق بأكثر من المعلومات المذكورة التي توفرت لديه.

هل لصالح الأحمد أعداء ؟ يجيب الحاج عزيز ان صالح «تمبل» أي كسول، ولكنه أمين ولايكرهه أحد. وسيؤكد الصفتين الأخيرتين كل من عرفه أو عمل عنده أومعه . إذن، «لماذا التعقيد؟ لقد وقع ومات وانتهت القصة» هذا مايؤكده الحاج عزيز مرة وهو يتبرم من إصرار الملازم الأول على المضي في التحقيق. وكان الحاج عزيز منذ البداية قد قال للملازم الأول : حادثة جرت قضاء وقدراً، فلماذا التحقيق ؟ وبعد عودتهما من مكان الحادث قال المساعد الأول لرئيسه مايفيد هذا الاستنتاج داعياً إياه إلى إنهاء التحقيق، تحللا من جهد ثقيل لايرى فيه جدوى

ومع هذا، فمن هو صالح الأحمد؟

هذا السؤال الذي يلح على الملازم الأول ويدفعه إلى المضي في البحث عن هوية صالح الأحمد، لا ينبثق عنده بدافع فضول وظيفي فحسب، بل بدافع أعمق ذي مدلول اجتماعي يكتسب أهمية أكبر من ذاك كلما مضى الملازم الأول أكثر فأكثر في عملية بحثه عن جواب . فالملازم الأول معني، اجتماعياً بالمضي في عمله، كما سيتضح فيما بعد.

على أن هيثم حقي (المخرج) يجعل من هذا السؤال مفتاحاً لحبكة، نسجها بحث اجتماعي غني المضمون فيما وراء قشرتها البوليسية الواهية . ومنحى هذه الحبكة يتجاوز البحث عن الأحوال الشخصية لعامل مات في حادثة، إلى البحث في حالة اجتماعية يشخصها ويجسدها مثال هذا العامل، دون أن يكون المثال الوحيد.

..ويزور الملازم الأول ومساعده أهل صالح الأحمد في قريتهم، ويتعرف إليهم، وتبدأ خيوط علاقات صالح تتضح لديه فيتعرف إلى أصدقائه ومن عمل معهم وعندهم، ويتعرف إلى الفتاة التي كان صالح الأحمد يحبها وإلى أمها وأخيها، كذلك يتعرف إلى الأماكن التي اتفق لصالح أن عمل فيها، وتتجمع

لديه من كل هذا معلومات شخصية تفيد أن صالح الأحمد كان شاباً أميناً، محباً لأهله وأصدقائه وفتاته، لايكرهه أحد ولايكره أحداً، وأنه هجر قريته ليعمل في المدينة طموحاً منه إلى تغيير أحواله وأنه يوم وقوع الحادث كان متوعكاً فتلكأفي رش الجدران لأمامية الاسمنتية لبناية الحاج عزيز التي كان يعمل ناطوراً لها ،مما دفع صاحب البناية أن يقسر صالح على الصعود غير أبه بحالته الصحية، فلم يقو صالح على التمكن من نفسه لدى قيامه برش الجدران ،فسقط. ولربما هذه القرينة الأخيرة، هي الوحيدة من بين كل ماسقناه مايفيد التحقيق الجنائي في حادثة موت العامل، وتمس الحاج عزيز من حيث أن مسؤولية جنائية ما في موت صالح تطاله .

أما على الصعيد الأهم، وهو الصعيد الاجتماعي الذي يتحرى الفيلم عنه ويشكل شاغله الأساسي، فإن الأحوال التي تتكشف أمام المشاهدين تتصف بالاستمرار .لقد كانت قبل وفاة صالح، ولن تغير هذه الوفاة من استمرارها،بل تأتي تأكيداً له: مادام الفرد ومصيره لايغيران، لوحدهما، من طابع ومضمون الظاهرة الاجتماعية، أية ظاهرة، وغير قادرين بالتالي، على تحديد صيرورتها . إنما يصلحان في أحوالهما النموذجية كمثال يساعد، إذا وضع في بيئته الآصلية ودرس على نحو ملموس، علىاكتشاف بعض مدلولات الظاهرة بالغة التعقيد، متعددة الوجوه،متشابكة الخيوط الداخلة في تكوينها والواصلة بينها وبين غيرها من الظواهر .

فما هي هذه الحال؟

صالح فلاح شاب في مقتبل عمره من احدى قرى حوران، يعمل مع أبيه في الأرض التي تفتقر إلى المياه وغالباً مايعمها الجفاف . ولكنه يطمح إلى تغيير أحواله وأحوال أهله . فالأرض بحاجة إلى الماء، والسماء تشح، والشباب يذهبون إلى المدينة طلباً للعمل، والعمل يتيح له أن يجمع ثمن «موتور» وعندها يعود به إلى القرية، يعود إلى أهله ليعمل معهم في الأرض، وبعد أول موسم

يخطب فتاته. بهذا الطموح يصر صالح على ترك القرية، رغم ممانعة أبيه الذي سيبقى وحيداً مع هذه الأرض الخشنة البخيلة بخل الطبيعة عليها بالمياه، والتي تحتاج إلى زنود عامرة كزندي صالح.

وفي المدينة، دمشق، ينضم صالح إلى جموع العمال المياومين الذين يعملون في البناء، ويسمونهم هنا « فعاله » وهؤلاء يتجمعون كل صباح في مناطق معينة من المدينة، منتظرين من يطلبهم أو بعضهم ليعمل يوماً واحداً أو أكثر.

فمن منهم تصيبه النعمة في الصباح عمل نهاره كله ومن تصيبه النعمة في الضحى عمل بنصف أجر، وكثيراً ما يحدث أن النعمة لاتصيب غالبيتهم. فيمضون معظم نهارهم مقتعدين الأرصفة ساندين الجدران، ينتظرون وينتظرون.. لكل منهم حكاية، وأهل هجرهم وينتظرونه، وقرية تفتقدهم، وبغية العيش المتواضع يسعى إلى نيلها. وقد يحدث أن تقع لأحدهم اصابة عمل فيجد نفسه وحيداً مع مصيبته وبطالته، كذلك العامل الشاب الذي سقط من على عضاضة فنقل إلى المستشفى وعاد بعد أيام إلى مكان عمله يحمل يده المكسورة مشدودة إلى عنقه، لينصح صالحاً بأن يفتش عن عمل غير هذا «لأن هذا العمل لاتحميه نقابة ولأي شيء أخر..».

ومن خلال رحلة البحث هذه تتكشف أيضاً الأحوال الاجتماعية للملازم الأول. فهو شاب من أسرة فلاحية، يعيش مع زوجه وطفله الصغير في بيت متواضع بالمدينة تنعدم فيه الشروط الصحية، بانتظار أن يستلم بيته من الجمعية السكنية. أبوه وذووه يعملون في الأرض بالقرية ويعانون من مشاكل هذا العمل وحاجته إلى تنظيم في جمعية تعاونية.

يأتيه أبوه بخاله المريض، فيسعى الضابط الشاب لتأمين معالجته في مستشفى عام، فيتحقق له ذلك، خاصة بمساعدة طبيب من أصدقائه يعمل في هذا المستشفى.

قد تكون بزة ضابط الشرطة التي يرتديها هذا الشاب، هي الفارق الوحيد على الصعيد الشخصي والمعاشي بينه وبين صالح الأحمد . وقد يكون هذا الفارق هو الذي يجنب الضابط مصيراً مأساوياً كمصير صالح . إلا أن انتماء ضابطنا الاجتماعي وأحواله وإرتباطه بمشاكل أهله وقريته، تشكل تلك الأرضية التي ينبت في تربتها دافعه العميق ذي الدلالة الاجتماعية لمتابعة البحث في أسباب ماانتهى اليه صالح .

أما الحاج عزيز، فهو تاجر بناء نموذجي من حيث عقليته المحافظة الحانوتية. إنه من أولئك الذين نبتوا في حياتنا بشكل طفيلي، وراحوا يدفعون بدورة رأس مالهم غير المنتج على نحو مذهل السرعة، مذهل الربح . ويتحقق لهم ذلك بسبب انهم يتاجرون بحيوات أوسع أوساط الناس ذوي المداخيل المحدودة وبمعاشها وصحتها وحتى بحياتها الروحية . وهم يشكلون، إلى كل هذا، سبباً رئيسياً من أسباب وجود أزمة طاحنة في حياتنا، اسمها : أزمة السكن . وهذا النموذج لايرى في حمأة جشعة،أي عائق يمكن أن يقف في طريقه . وليست مصائر الناس بالنسبة إليه، بل ليست حياتهم وأعمالهم وهمومهم، ذات وزن .

إن همه الوحيد، هو ذلك الربح الجنوني الذي يجنيه من علاقاته الاستثمارية بهم . ولهذا فان وفاة صالح الأحمد ينبغي أن تكون أمراً عادياً، قضاء وقدراً، ينفع فيه فقط قول « لاحول ولاقوة إلا بالله ـإنا لله وإنا إليه راجعون »، ولاينبغي مطلقاً أن يشكل أية إعاقة، مهما كان شأنها، لعمله وتجارته، ولأية «إساءة» لشخصه الطفيلي . وإذا حدث أن وٌجد من يحاول أن يجعل من هذه الوفاة قضية، كما يحاول ضابطنا الشاب، فإن ثمة من هو قادر على خنق هذه المحاولة في أرضها وفي نفس صاحبها . ومن هنا تتبلور صورة تلك القوة غير المنظورة التي تسند وتحمي الحاج عزيز، والتي عبرت عن وجودها، تلك المكالمات الهاتفية التي كان يتلقاها الملازم الأول، طالبة منه طي التحقيق ولف القضية والرفق بالحاج عزيز وعدم الاساءة اليه. ذلك أن الحاج عزيز ومن وراءه

يرون أن مجرد سؤاله عن الحادثة واستكمال بعض المعلومات منه، يشكل اساءة، فكيف باتهامه؟!

لقد استطاع الحاج عزيز اعتمادا على القوى التي تدعمه،أن يطمس مسؤوليته في موت العامل صالح الأحمد .ولكن هل بمقدوره ومن وراءه،أن يطمسوا الحقيقةالتي ترسم في الفيلم صراعاً اجتماعياً له مظاهره ومضمونه وقواه؟ كلا، فمن شأن السينما التي تسعى لإكتساب هويتها الوطنية حقاً، أن تجعل هذه الحقيقة عصية علىالاحتيال والتواطؤ والطمس . ولعله في هذا، تتجلى المهمة الأساسية التي حققها فيلم «التقرير».

إن نظرة متأنية إلىسياق التحقيق الاجتماعي الذي سردناه، إلى مادته وعناصره البشرية وحركتها وعلاقاتها، تؤدي بنا إلى استنتاج مايلي:

١ـ هناك مشاكل عديدة تتخذ مظاهر: هجرة الفلاحين الشباب من الريف بسبب ضآلة أو انعدام العمل المنتج في الأرض .العمال المياومون(الفعالة) وعملهم الذي لاتحميه نقابة . الافتقار إلى الجمعيات التعاونية في الريف. أزمة السكن في المدينة . ثقل ونفوذ التجارة الطفيلية .

٢ـ بما أن هذه المشاكل ذات طبيعة اجتماعية ـ اقتصادية، فهي مدار صراع في المجتمع، وهذا الصراع لايكتفي بالاتجاه إلى حل كل مشكلة على حدة، بل يرتبط بالصراع الاجتماعي العام من أجل التقدم، ويرمز إليه.

٣ـ وطبيعة هذا الصراع ذاتها تشد الشخصيات التي يقدمها الفيلم والعناصر البشرية التي حولها، إلى أحد قطبيه . فيتواجد صالح الأحمد وأهله وقريته والعمال جميعاً والملازم الأول وأهله وقريته في جهة، والحاج عزيز والتجارة التي يمثلها والقوى التي تدعمه وتحميه في جهة أخرى .

٤ـ تؤكد نهاية الفيلم صفة الاستمرار التي يحملها هذا الصراع واقعياً فهو موجود ومستمر قبل وبعد وفاة صالح الأحمد .فلئن اصطدم التحقيق في قضية موت العامل الشاب بذلك الجدار الأصم الذي أقامه الحاج عزيز

ومن وراءه، فإن القضية الاجتماعية التي تكشف حادثة الموت تلك عن أبعادها وعمقها وشمولها، تجد في نهاية الفيلم الحاحاً على استمرارها، وجواباً ب«لا» على سؤال : هل انتهت القضية؟!

وبعد، دعونا ننظر في ضوء كل ما سبق، إلى أحقية الشكل السينمائي لفيلم «التقرير» في التعبير عن المضمون الذي عرضناه.

في مقالة لناقدة سوفيتية شاركت في مهرجان دمشق السينمائي الثاني، ورد وصف لفيلم «التقرير» مفاده، أن هذا الفيلم يذكر بالأفلام الإيطالية «الواقعية الجديدة» وأن المعالجة فيه تعتمد أسلوب التحقيق البوليسي . ولايعني هذا الوصف لدى الناقدة، التقليل من أهمية هذا الفيلم أو حتى المس بالجهد الفني المبذول فيه. إنما يشير إلى محاولة وضعه في إطار نوع من السينما برز في العالم وفي ايطاليا خاصة، في السنوات العشر ـ الخمس عشرة الأخيرة، وحمل اسم « السينما السياسية» وفي إطار هذه السينما، ثمة مجموعة من الأفلام تتناول جرائم قتل أو اغتيال أو اختطاف ارتكبت ضد أشخاص يمثلون اتجاهات سياسية معينة أو شخصيات مسؤولة، لتكشف من وراء متابعتها التحقيق القضائي أو البوليسي في هذه الجرائم آلية القهر السياسي ـ الإجتماعي السائد في مجتمع اللاعدالة،مجتمع الاستغلال الرأسمالي .ولعل هذه المجموعة من الأفلام هي التي قفزت إلى ذاكرة الناقدة حين أرادت تقويم فيلم «التقرير». وإذا أخذنا هذا التقويم في عموميته القصوى، نجد أنه لايجانب الصواب، ولكن إذا دققنا في مضمون وبناء حبكة الفيلم وفي الوسائل التعبيرية التي اعتمدها نجد أنفسنا إزاء علائم بارزة تقرب فيلم «التقرير» من سينما البحث الاجتماعي، هذه السينماالتي لاتتناقض مطلقاً وتلك من حيث المضمون وهدف الاكتشاف، بل تغتني بإنجازاتها وطرائقها كما تغتني بتوظيف أساليب غيرها من أنواع السينما.

وضحنا من خلال المضمون الذي عرضناه، أن التحقيق البوليسي أوالجنائي

في الفيلم ليس سوى قشرة واهية لمشوار اجتماعي يتحرى حالات مختلفة لينسج منها المحتوى الأساسي للفيلم .

فالأجوبة التي حصل عليها التحقيق البوليسي محدودة للغاية، أما الأجوبة التي كشف عنها التحري الاجتماعي فقد ملأت الفيلم بكامله . هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فان «التقرير» لاينطلق في حبكته من «جريمه ناجزة» ولاتتخذ حبكته بالتالي ذلك المسار الذي يميز بناء الفيلم البوليسي من حيث اعتماده على الانعطافات الحادة والتحولات المفاجئة والمطاردات الخفية التآمرية المحيطة بالجريمة،والتلاعب بشد ورخي وتر الوصول إلى «حل العقدة» كل هذا مما يجعل عنصر التشويق أساسا، والأساس الوحيد أحياناً، في توجه هذا النوع من الأفلام إلى الجمهور. أضف إلى ذلك، الوصول بالجمهور إلى راحة ينتظرهابشوق بعد رحلة متوترة،أي الوصول إلى «حل عقدة الجريمة» .

وبكلمات أخرى نقول أن في فيلم التحقيق البوليسي منطقاً محدداً يحكمه ويجعل حبكته «مغلقة» :جريمة ناجزة ـ تحقيق في أسبابها والبحث عن مقترفيها ـ الكشف عن هؤلاء . وهذا المنطق له غائيته المتمثلة بـ «حل العقدة» . وكما أنه يغلق دائرة الحبكة،فانه يحكم جمهور المشاهدين ويوحي اليهم بدائرة استيعاب، هيأيضاً مغلقة بمعنىما:من التشويق إلى الحل، أي من التسلية المتوترة إلى الراحة.

فإذا كان كل هذا يشكل السمات الأساسية لبناء وأسلوبية فيلم التحقيق البوليسي ومنطق تعامله مع المشاهدين، حتى لو تضمن غرض هذا الفيلم كشفاً لظروف وأحوال سياسية أو اجتماعية، فاننا لانجد في فيلم «التقرير» إلافعل التحقيق وبشكله الواهي، بعيداً تماماً عن كل السمات المذكورة، وموظفاً كعنصرأسلوبي،تشاركه وتتفاعل معهعناصرأخرى في تشكيل النسيج العام للفيلم. ويأتي التحقيق الاجتماعي،بطبيعة مادته الحيوية، وصفة الاستمرارية التي تميزها، ليضع ذلك الشكل الواهي لفعل التحقيق البوليسي في مهاد مفتوح شاسع، رحب، رحابة الحياة نفسها .لقد انطلقت الكاميرا تجول في الواقع ، ترصد

ظاهراته الملموسة وتجلياته الحية، لترسم لنا هذه البانوراما الحافلة بالناس ومشاكلهم وهمومهم وجهدهم ومآسيهم وتطلعاتهم . وهنا يقترب ذلك الشكل الواهي بعنصري «استعادة الأحداث» والنهج التسجيلي، لتتضافر وتتفاعل جميعاً في إطار وظيفة واحدة، هي رصد ظواهر الواقع التي يقدمها الفيلم واستقراؤها، يحكمهامنطق واحدفي التعامل مع جمهور المشاهدين، هو منطق التعريف والتبصير[1]

فمهمة «استعادة الأحداث» في الفيلم لم تنحصر في جمع معلومات شخصية تتعلق بصالح الأحمد،بل استهدفت ماهو أعم وأشمل : إغناء معرفتنا بالواقع الحي وقضاياه من حول صالح . ها نحن نستمع إلى سعد، صديق صالح ومثيله في هجرانه قريته ليعمل في المدينة، يروي للضابط مايعرفه عن الفقيد . نستمع إلى حديث سعد، ونحن نتنقل مع الكاميرا وهي تأخذ بنا إلى أماكن العمل التي كان صالح وسعد يعملان فيها، وإلى تجمعات العمال التي كانت تضمهما كل صباح في انتظار الحصول على عمل.

كانت الكاميرا تروي لنا على طريقتها الاستقرائية وبروح تسجيلية، حكاية هؤلاء العمال ومرارة انتظارهم اليومي الممض وفقر معيشتهم مقابل ساعات عمل طويلة ..وصوت سعد يحكي عن صالح . وهذا الحل السمعي ـ البصري (قرن صوت سعد بالمشاهد الخارجيةالمذكورة)يعمق مغزى التأكيد على أن تتجلى حكاية صالح الأحمد في الجميع، وأن لاتنغلق على حادثة موته، بل تقبس شحنة طاقتها الفاعلة المؤثرة في الفيلم من وضعها في مكانها الحقيقي من سياق الأوضاع التي يعيشها جميع العمال أمثاله.

ولانلمح الروح التسجيلية في مشاهد العمل والعمال فقط، بل نلمحها

---

١ - لعلّ من العسف ان نفصل بين الحبكة وهيكلها ومادتهاوالعناصر الأسلوبية الموظفة للتعبير عن كل مايحمله الفيلم من أفكار ويرصده من مشاكل ويستقرئه من ظواهر . أجل، من العسف أن نفعل ذلك ونحن نتلقى عملاً فنياً يقدم نفسه دفعة واحدة، كلا واحدا . ولكن ما يشفع لنا، أن ضرورة قراءة الفيلم تجعل من هذا الفصل نظريا ليس إلا، ولو أنها لاتخفف من مشقته على الناقد.

أيضاً في مشاهد القرية .. الأرض الخشنة الجافة، والوجوه الفلاحية التي تحكي بعيونها وأخاديدها الكثير الكثير عن حضورها الأصيل في الصراع من أجل حياة كريمة، والسكون البليغ في ساحة القرية وأزقتها، وانتظار المسنين أملاً تحمله عودة الشباب الغائبين . هذه الروح التسجيلية المبثوثة في كل مشاهد القرية والعمل والعمال وغابات الابنية الاسمنتية التي تمزق أجواء المدينة بصلف، قد أضفت صدقاً واقعياً على مضمون هذه المشاهد . ومن شأن هذا الصدق الواقعي أن يغني مادة التحقيق الاجتماعي في الفيلم، ويساعده على انجاز مهمته خارج الاطار الضيق للمهمة البوليسية المحدودة. وفوق هذا، فإن الروح التسجيلية تفتح أمام سينما البحث الإجتماعي آفاقاً لا محدودة وامكانيات بالغة الثراء، لكي تجري هذه السينما استقراءاتها في خلايا الواقع الحي، لافي مخابر مغلقة أو دنيا اصطلاحية.

ومن اندغام هذه العناصر الأسلوبية مع المضمون ومادة الحبكة في نسيج البحث الاجتماعي الهادف إلى تعريف المشاهدين بواقعهم وإثارة تداعياتهم في اتجاه هذا الواقع، يأخذ فيلم «التقرير» حلته الفكرية والفنية، وينتمي بجدارة إلى تلك السينما التي تسعى بإخلاص إلى بلوغ ملامحها الوطنية المتميزة .

وعلى هذه الطريق، يقدم هيثم حقي إلى جمهورنا «تقريره»المفعم بإحساسه العالي بمسؤوليته كمواطن وفنان.

٢ - «حادثة النصف متر»

في فيلم «حادثة النصف متر» يضع مخرجه سمير ذكرى قدميه برسوخ وثقة على الدرب الطويلة الشاقة، درب الفيلم الروائي الطويل، فيحقق في عمله الأول هذا انجازا، هو في حقيقة مدلوله، علامة في السينما السورية.

ربما هي المرة الأولى التي يقدم فيها فيلم سوري نموذجاً من مجتمعنا من نوع صبحي الحلوجي . ويظهر هذا النموذج على الشاشة لا كعنوان أو مقولة نظرية أو أهاب خارجي مسطح، بل ككائن حي مأخوذ في نسيج من العلاقات والعواطف والأخلاق والمصالح والنزعات، بحيث يعيش حياته في الفيلم دون أن يستطيع تضليلنا، كما يحلو له أن يفعل في الحياة أحياناً كثيرة.

وأهمية ذلك، في أن بطل الفيلم، يمثل إلى حد كبير، تلك الشريحة الضخمة من مجتمعنا التي تهيمن على حياتنا العامة، بكل قيمتها القلقة ، معاناتها الحياتية، وتذبذب طريقها، وتخبطها المؤذي، وتناقضاتها الاخلاقية، وتطلعها إلى تجاوز

مرارة عيشها وحرمانها، مهما كان الثمن، واضعة هدفاً وحيداً لها، هو الصعود. ومادامت هذه الشريحة تسعى لاهثة وراء الهدف المذكور، فانها لاتحس بأدنى مسؤولية عن معاناة المجتمع ككل من تخبطها وتناقضاتها، أي من طبيعتها الاجتماعية الأخلاقية.

ويقدم سمير ذكرى بطله من خلال رؤية تجعل من السرد الفيلمي لديه، عملية تتبع واع لمكونات هذا النموذج الانساني بكل جوانبها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، بل والسياسية، الموروث منها والمكتسب .

وتنتهي هذه العملية في الفيلم - دون أن تنتهي في الحياة - إلى إغلاق تلك الدائرة التي بدأت ب« ماشاء الله» وصبحي يخرج من بيته بسيطاً ودوداً..لتنتهي بها وهو يدخل بيته ممتلئاً بغرور امتلاك سبيل «الصعود»

«حادثة النصف متر»،رحلة في عالم صبحي الحولجي، الموظف الصغير، الفقير، ذي المنبت الشعبي المحافظ، الحالم بسعادات كثيرة تحتل المرأة ومتعة الجنس محورها الأساسي. إنه واحد من مئات الألوف الذين يملأون ساحات حياتنا، ونعايشهم، ولكننا لانكتشف دواخلهم إلا إذا وضعتنا الحياة مصادفة حيال تجربة خاصة معهم.

وحين يقدم سمير اكتشافه عالم بطله،فإنه يرتفع بالتجربة من مستوى المصادفة إلى منطق الضرورة الواعية.

وتحمل التجربة طابعاً قصدياً منذ لحظة الاختيار . فهذا العمل السينمائي يدخل في إطار أفلمة الأدب (مأخوذة عن قصة تحمل العنوان نفسه لصبري موسى) وظهر فيلم في مصر بإخراج أشرف فهمي يحمل العنوان ذاته ويعالج القصة ذاتها . ومع ذلك فإن الاختيار الهادف للقصة يتفسر بما قدمه سمير من أفلمة تحمل من طبيعتها،خاصيتها الذاتية، أي حرية الافتراق عن نصية الأصل الأدبي، حرية معالجته على ضوء تصور مختلف تماماً، حرية اعادة تأليفه -

أجل .. تأليف وليس صياغة مهنية ـ على نحو تجعل منه وليداً جديداً، عملاً أدبياً ـ سينمائياً أصلياً، لايذكّر بالأصل القصصي إلاّ من حيث اعتماده هيكليته العظمية، أما لحمه ودمه وأعصابه .. فمن ذلك الأفق الشاسع الغني بالمدلولات الاجتماعية والانسانية، الذي يذيب سمير فيه تلك الهيكلية.

صبحي الحلوجي، بطل سمير، ليس مأزوما عاطفياً وجنسياً فحسب، بل مأزوم اجتماعياً. فهو محروم من العلاقة الطبيعية بالمرأة، مشحون بمفاهيم عن الحب والجنس تستقي من ذلك الحرمان، فتخلق لديه تصورات رومانسية حيناً، وتوق إلى التبجح بمكانته بين النساء ودرايته في أمور الجنس والمتعة حيناً آخر. وحين يلاقي الفشل في إقامة علاقة سوية بفتاة في الجامعة أو الحارة أو .. فإنه يلقي بمسؤولية الفشل على تدخل أهله، ومسؤوليته العائلية حيالهم . وهذا الموقف التبريري ينسحب على موقفه من الوطن والمجتمع والأحداث والظروف العامة .

يحمل صبحي الحلوجي في أعماقه شعوراً بأنه هدف لاضطهاد أهله وظروفه و.. المجتمع. ولهذا فهو برم بمن حوله وماحوله . ومايحمله من قيم أخلاقية يبرر له تبرمه بواقعه الخاص، الواقع الاجتماعي الأعم، لا بروح تجاوزه إلى الأفضل والأكثر تقدماً، بل بما يسوغ أحلامه إلى الارتقاء بحياته العاطفية والمعاشية (الوظيفية) إلى مستوى أعلى . وحين ترتطم هذه الأحلام، أو بعض منها، بالواقع، فإن صاحبها يتشبث بتلك القيمة الأخلاقية العزيزة على كيانه، فيرتد إلى ذلك الكهف المنقطع من الأنانية، ويستلهمه عزماً على مسعى الوصول، دون أن يأبه لأية عقبة تنهض أمامه، انساناً كانت أم علاقة، قيمة أم شرطاً اجتماعياً .. المهم هو الهدف الأثير، وما عداه ينبغي أن يخضع له . وهكذا فإن فشل علاقته بندى، الذي يكشف عن تفوقها الانساني عليه في فهمها هذه العلاقة، لايضيىء له سبيل وعي جديد بالحب والجنس والعالم، بل يقوي لديه غروراً أنانياً طاغياً، يدفع به الى النكوص على المستوى الانساني ـ الاجتماعي،

والعاطفي - الاخلاقي، أي إلى الامعان في طريق «الصعود».

قليلة هي الأعمال الفنية التي تتناول الإنسان الصغير في مجتمعنا، إن لم تكن نادرة للغاية . و«حادثة النصف متر » واحد من هذه الأعمال التي لاتكتفي بمجرد مقاربة عالم الانسان الصغير، بل تتصدى لتشريحه من الداخل في ضوء ارتباطه العميق بحياتنا .

وسمير ذكرى الانسان والسينمائي والمواطن لا ينفصل عن عمله هذا . إنه مرآته التي تكشف عن روحه وأفكاره بكل واقعيتها وصخبها، بتوقها إلى البحث المتأني ونزقها، بحرصها الصارم على معانقة الحقيقة وحماسها المفرط، بسخريتها القاسية وميلها الجارف إلى المفارقة، بتشبثها العنيد بالموقف الانتقادي من الواقع وأحداثه وعلاقاته وبتجلي الموقف الوطني الصلب من هذا الواقع . ولئن أتى يوم، هو آت لاريب، تجاوز فيه سمير ذاته في فيلم آخر، فإن «حادثة النصف متر» سيبقى واحدة من علامات جيله الهامة، وبطاقة هويته الحقيقية التي كتبها بأصابعه العشرة، ونفخ فيها من جماع روحه .

إنه بحق فيلم ذاتي وشخصي للمؤلف - المخرج سمير ذكرى، بالمعنى الإبداعي للكلمة .

وفي هذا تتجلى مزية هامة في الفيلم، وفي سينمانا.

٣ ـ مقاطع على إشارات «الحدود»

ـ١ـ

بعد ظهور فيلم « امبراطورية غوار» انتشرت آراء تعبر عن خشية أصحابها على مصير شخصية غوار، القناع الكوميدي الذي استخدمه دريد لحام على مدى سنين طويلة من إبداعه في المسرح والتلفزيون والسينما . وإبان ظهور فيلم «الحدود» اتسعت دائرة تلك الآراء وجمعتها نبرة اليقين بأن شخصية غوار قد انتهت، وأن دريد لحام لابدسيخسر الشباك، أي جمهوره وشعبيته . ولاشك أن لهذه الآراء أساساً مشروعاً، يتمثل في تلك الجاذبية التي تمتعت بها شخصية غوار لدى أوسع أوساط المشاهدين، حتى أن مجرد ظهور دريد ـ غوار على الخشبة أو الشاشة، بشرواله وقبقابه، بطربوشه ونظارته، بمشيته ولهجته في الكلام، كان كفيلاً بإثارة فيض من الضحك لدى الكبار والصغار . أما قفشاته ومقالبه، ظرفه في خبثه وفهلوته، فقد كانت تثير تعاطفاً جماعياًمتصلاً، رغم

تكرارها وانكشاف الحيلة التي وراءها. وأتت تجربة عرض «الحدود» في صالات سورية والعالم العربي لتبدد خشية أصحاب تلك الآراء، ولتؤكد على أن شعبية دريدلحام لم يمسها نقص،بل ازدادت واتسعت، وأن أهمية هذا الكوميدي لاتتوقف على قناع فني استخدمه فترة طويلة، بل ترتبط على الدوام بمسيرة تطور الفنان بمجملها، ومنها مرحلة الابتعاد عن القناع التي نحن بصددها، والتي تضم فيلم «الحدود» في إطارها..

-٢-

في هذا الفيلم يحاول فن محمد الماغوط ودريدلحام أن يلامس الواقع الكبير الذي تعيشه أمة العرب، من خلال موضوع الحدود التي تقسم أرجاءها إلى أقطار، وتخلق الحواجز بين أبنائها، وتزرع الفرقة والتنابذ في حياتها . ولئن كان الاستعمار هو الذي صنع الحدود ضمانا لمصالحه، فإن استمرار الحدود بعد تحقق الاستقلال والتحرر من الاستعمار أصبح مرتبطاً بطبيعة الأحوال العربية هنا وهناك وبضمان مصالح القائمين عليها . صحيح أن الجميع يتحدثون عن ضرورة إزالة الحدود لكن هذا الحديث لايتحول إلى فعل .

كوميديا الماغوط ولحام تتحسس الشروط العامة للواقع العربي، التي لم تكتف بالابقاء على الحواجز الخارجية «المصطنعة» بل خلقت مئات الحدود الداخلية «الطبيعية» حتى أن هذه غدت الأساس الحقيقي لاستمرار تلك . أما الضحية الوحيدة لكل الحدود فهو المواطن العربي العادي الذي يجسده هنا عبد الودود.

فالتهمة الجاهزة ضد هذا المواطن ..

حدود. والبيروقراطية ..حدود.

التسيب .والرشوة والتهريب ..حدود.

الصحافة التي تحجب الحقيقة عن الناس ..حدود.

انعدام الديمقراطية ..حدود.

ضوضاء وغلواء القول وانعدام الفعل ..حدود.

أما الحلم الذي يسكن المواطن العربي فهو الذي لاحدود له.

فهل يتحقق هذا الحلم في بضعة أمتار من الأرض على جانبي حدود، ينعقد فيها اللقاء وينطلق الغناء، ويبني عبد الودود عائلته وبيته وصداقاته، ويتحلل حراس الحدود من أعباء أرديتهم الرسمية فيسمون بشراً أصحّاء، محبين ودودين، ويغدو هذا المكان نزهة العاشقين وقبلة العابرين والسائحين ..؟ أم يتحقق بالوعود الكبيرة القاطعة التي تطيرهافي الهواء الخطابات الحماسية اللاهبة؟ كلا، فالحلم كالوطن، لايمكن تلخيصه في صفحة صغيرة يحتويها جواز سفر، ولاتضييقه في بضعة أمتار «محايدة» من الأرض .

ولهذا يركل عبد الودود وزوجه حدود بلدهما ويجتازانها .ولكن ..سرعان ما يصرخ حارس الحدود شاهراً سلاحه صوبهما : قف . فيتجمد المواطنان على دوي الصرخة في «ستوب كادر» ينتهي به الفيلم، لتظل علامة السؤال قائمة وضخمة !

-٣-

ثمة عوامل عديدة، موضوعية وذاتية، تدفع الفنان إلى إعادة النظر في أهابه الفني وإكتشاف الجديد في ضوء التجربة التي يخوضها في معايشة الواقع ومعالجته فنياً. ولعل تجربة دريد لحام السينمائية الجديدة في «الحدود» تعطينا مثالاً غنياً في مدلولاته، على إعادة النظر الابداعية تلك، خاصة فيما يتصل بعلاقة ممثلنا الكوميدي بشخصيته السابقة غوار. ولسنا بصدد تحليل التطور الذي حدا بالفنان إلى الابتعاد عن تلك الشخصية ـ القناع، ولكن حسبنا أن

نشير إلى اقتران هذا الابتعاد بخوض الفنان تجربة الكوميديا ذات الموضوع الكبير الجاد الأمر الذي يتجلى في « الحدود» بتفاعل الموضوع في تكوينه الكوميدي كما ظهر في الفيلم، مع أداء الممثل دريد لحام دور عبدالودود.

-٤-

يقول ستندال :« لايمكن إثارة الضحك اعتمادا على مواقف عامة. فلكي تكون مضحكاً، لكي تثير الضحك، لابد من التفاصيل » وفي «الحدود» فإن الموضوع بحد ذاته ليس مضحكاً، بل على العكس يثير الأسى والحزن ويوقظ مشاعر الاحباط . ولكنه يصبح مادة للكوميديا حين يتخلق من تفاصيل وأجزاء عديدة، تجري فيها أحداث، وتعيش فيها شخصيات، وتظهر فيها مواقف وعلاقات ، وتتصف الأجزاء والتفاصيل هذه، بكل مافيها، بأنها من طبيعة اجتماعية وإنسانية، تستقي أسباب وجودها من مجرى الحياة اليومية العامة للمواطن العربي، أما حياتها في البناء الكوميدي، فينتظمها نسيج تحركه روح انتقادية ساخرة ويندغم فيه البعد القومي بالبعد الإجتماعي .

إذن نحن بإزاء كوميديا واقعية، تفاصيلها وأجزاؤها وشخصياتها حياتية طازجة، وموضوعها يسري في حياتنا مسرى الحياة اليومية بكل همومها ومشاكلها . ومن هنا تأخذ شخصية عبد الودود، كما الشخصيات الأخرى، أهابها الواقعي، أهاب المواطن العادي ذي الهم القومي الكبير المعجون بهموم معيشية وروحية، اجتماعية وانسانية، آنية ومصيرية . وأجدني أميل إلى أن الممثل والمخرج دريد لحام، وقد استلهم الموضوع والاهاب الحقيقي لشخصية عبد الودود، قد تصدى لأدائها بهيأته المباشرة، مبتعدا عن اصطلاحية قناعة السابق بكل مالديها من تعبيرات حركية ناجزة، ومفردات جاهزة للتظرف والحيلة الماكرة والقفشة، والتي تهدف جميعاً إلى الدعاية،إدراكاً منه أن الهدف هنا في «الحدود» ليس الدعاية، بل السخرية من تناقض الأحوال والوقائع، وكشف اللامنطقي من خلال مايبدو منطقياً، وذلك باستخدام مفردات وتفاصيل الواقع نفسه بأناسه

وعلاقاته، وهكذا وبشكل حياتي مباشر . والسخرية الى تتناول مثل هذا الموضوع الحياتي الكبير، تضيق بمحدودية وسائل القناع واشاراته .

وعموماً، فالكوميديا الدعابية (الفكاهية) تنطوي على لحظات موافقة تتوازن مع لحظات الانكار، وأحياناً تطغى الأولى على الثانية . أما الكوميديا الساخرة فتتميز بأنها فعالة اجتماعياً، تكافح الشرور بنشاط، من موقع مثل أعلى معين .وطبيعي، والحالة هذه، أن يكون لكل من فن الدعابة وفن السخرية، وسائله التعبيرية ومفرداته وأسلوبيته الخاصة، لأن لكل منهما هدفه الخاص . وفي اعتقادنا أن الماغوط ولحام لم يكونا بعيدين عن وعي هذا الفرق بين الفنين، حين طلعا بكوميديا «الحدود» التي لم يجر تفصيل الفعل الكوميدي فيها على قد شخصية ـ قناع، بل ينضح فعل السخرية من بناء الكوميديا، من مادتها، سياقها، كل تفاصيلها.

-٥-

بعد أن تفرغ من مشاهدة «الحدود» تنتابك نفحة من ارتياح لأنك تجد نفسك أمام عمل يرتفع، شاذاً، عن المستوى العام للإنتاج المفبرك في مطبخ القطاع الخاص .

ويذكر القراء والمشاهدون العديد من الأمثلة التي بلغت من الرداءة والابتذال، ماجعلهم لايترددون لحظة عن وسم أفلام القطاع الخاص عندنا بالصفتين المذكورتين، وإعتبارهما شرطين لازمين لإنتاج القطاع المذكور، وكأنه محكوم بهما ولايستطيع خرقهما . ويأتي تحرر «الحدود» من ذينك الشرطين، فكرياً وفنياً، ليخرجه إلى منطقة الشذوذ عن القاعدة، ويدخله في حقل الكوميديا الجادة، المتسمة بنظافة الانتاج، ووطنية الهدف.

٤ ـ أحلام المدينة

ملاحظات..قبل الحديث عن الفيلم!

بعد ان طاف بعض شوارع العالم. هوذا فيلم «أحلام المدينة» يبدأ جولته الحقيقية في شوارع الوطن، وبعد أن حمل من جولته الأولى آيات التقدير والجوائز والاعجاب، هو ذا يخوض الامتحان العسير للفوز بالنجاح الأكبر والأعظم، نجاح الوصول إلى ناسه والظفر بتقبلهم وترحيبهم ومحبتهم .

ورغم أن ثمة مؤشرات أولى على نجاح الاسبوع الثاني لعرضه الأول في صالة «الكندي»فإن من السابق لأوانه تقرير نتيجة الامتحان، ذلك أن هذه الأخيرة ماتزال في طيات أسابيع مقبلة..

في هذه المقالة، سأتوقف عند بعض الشؤون والشجون التي يثيرها عرض «أحلام المدينة»والتي لاتخصه وحده بل تخص السينما السورية عموماً، وسينما

القطاع العام بنحو خاص .

اولا،ليست هذه المرة الأولى التي ينال فيها فيلم سوري تقديراً أو جوائز عربية أو عالمية، فالمتتبع لتاريخ سينما القطاع العام في سوريةيعرف أن عدداً من أفلامها نال تقديراً وجوائز محلية وعربية وعالمية منذ مطلع السبعينات ومع أن نتائج دورة قرطاج العاشرة ومهرجان «كان»و«فالينسيا» الأخيرين قد منحت من التقدير السامي لفيلم «أحلام المدينة» مالم يسبق له مثيل في سينمانا، فإن هذه النتائج لن تقدم لهواة المفاجآت والخوارق أية مادة تجعل خيالهم يبني«لأحلام المدينة» مرفأ في جزيرة منقطعة مسحورة أو يصنع مظلة فضائية تحمل المخرج محمد ملص ليبدو وكأنه هبة هبطت علينا ليكون نعمة في سينمانا .كلا إنما يمكن وينبغي أن تنبهنا تلك النتائج إلى تفسير الانتصار الذي حققه الفيلم في قراءة السياق الموضوعي لتطور السينما السورية في السنوات الأخيرة وفي بلوغ الاستنتاجات التي تضعه في مكانه الحقيقي من هذا التطور.

ففي أواسط السبعينات وفد جيل جديد إلى سينما القطاع العام، حاملاً همومه وطموحاته الوطنية والاجتماعية والثقافية السينمائية . ومنذ أن بدأ ممارساته الابداعية بدأت تظهر في أعمال هذا الجيل، علائم جديدة لم تكن قادرة على الاعلان عن نفسها بلسان فصيح ولغة متماسكة الا في الأعمال الروائية الطويلة. فكان «التقرير» لهيثم حقي،و«حادثة النصف متر» لسمير ذكرى، والآن «أحلام المدينة» لمحمد ملص، ومع اختلاف مستويات هذه الأفلام إلا أنها تصلح أن تقدم أمثلة على عطاء هذا الجيل الذي يصب في مجرى عام واحد، من حيث الاهتمامات وفهم دور السينما ومهمتها وفاعليتها في مقاربة الواقع وممارسة الجدال معه .

وليس هنا مجال التفصيل في هذا الموضوع، إلا أننا أردنا الاشارة إليه لكي لايبدو «أحلام المدينة» كنبتة شيطانية فريدة، تفتقت عنها أرض بور .إنه

ينتمي بجدارة إلى هموم وطموحات وعطاءات جيل سينمائي جديد، ولاينقطع تعداده على ماذكرنا من أسماء بل يشمل مصورين وكتاب سيناريو ولاينقطع عن الأجيال التي سبقته بل يواصل خيرة مافي عطاءاتها متمثلاً، باحثاً، مطوراً ومبدعاً.

ثانياً، بعد انتصاره في قرطاج بلغ «أحلام المدينة» انتصاراً آخر ربما لانبالغ اذا اعتبرناه الأهم والأكثر جدوى على صعيد علاقته بالجمهور ألا وهو اقرار عرضه العام مع أصداء انتصاراته في الخارج، وقبل أن تخفت هذه الاصداء هنا لابد من التنويه بحكمة هذا القرار، وبالاحتفاء الذي لقيه انتصار الفيلم من قبل وزارة الثقافة والمؤسسة العامة للسينما وبالفاعلية المحسوسة التي تكشف عنها هذا القرار على صعيد الواقع الحي،واقع غرضه الذي يستمر الآن في صالة «الكندي» ولئن نجحت هذه الفاعلية في أن تتجسد مثلاً حياً ناجحاً، هذه المرة ،فإنها قصرت عن ذلك في مرات سابقة ونخص منها بالذكر ماجرى من تأخر مديد لعرض «حادثة النصف متر» وماجرى قبله من تأخر وتباطؤ في عرض «التقرير».

ولعل الدرس الذي سنجني مدلوله من فاعلية عرض «أحلام المدينة» دونما تأخير أو تباطؤسيعلمنا أكثر من أي وقت مضى أهمية الحرص على وصول أفلامنا الجادة إلى جمهورنا دون أن نترك هذا الجمهور يقرأ ويسمع عبر جميع وسائل الاعلام، عن هذه الأفلام وجولاتها في الخارج ومايكتب عنها ولايشاهدها أويشاهدها بعد خفوت أصداء حضورها فيأتي عرضها باردا خاليا من الحماس ولايحقق فاعليته الحقيقية كما لو تم في وقته ..

ثالثاً، الدور الذي لعبته وسائل الاعلام صحافة وإذاعة وتلفزيون، في الإعداد لعرض «أحلام المدينة»ومرافقته حتى الآن،ليس أجل شأناً وأكثر أهمية من الدور الذي سبق أن لعبته وسائل الاعلام ذاتها في متابعة أخبار أي فيلم سوري جاد . ولكن فاعلية هذه الحملة الاعلامية برزت هنا وبان أثرها

الايجابي، لأنها لقيت استجابة من قبل المؤسسة العامة للسينما ووزارة الثقافة اللتين أقرتا عرض الفيلم على نحو ما نوهنا به أو ترافقت وتواشجت مع هذا القرار، الأمر الذي لم تحظ به الحملات الاعلامية التي رافقت ظهور أفلام سابقة مما أجهض فاعليتها وحولها إلى كلام يجري في الهواء دونما أثر ملموس يذكر على صعيد علاقة الجمهور بالفيلم .

ويبدو واضحاً كل الوضوح الأثر الإيجابي الذي نلمسه كل يوم من أيام عروض «أحلام المدينة» جراء اقتران الحملة الاعلامية - إذا صح التعبير - بقرار عرض الفيلم دونما تأخير في ذلك الاقبال المتدفق على مشاهدة الفيلم وهذا، ربما، مادفع بعضهم إلى التساؤل : هل كان الفيلم سيلقى هذا الاقبال الجماهيري لو لم ينل جوائز ولو لم يرافق بهذه الحملة الإعلامية الكبيرة ؟!

وللاجابة عن هذا التساؤل نطرحه بشكل معكوس: لماذا لانقوم بحملة إعلامية دعائية لفيلم وهو فعل ثقافي في نهاية المطاف، لفيلم جاد ونظيف حتى يجد طريقه إلى الجمهور، الذي نشكو دائماً من أنه ينفر من هذا النوع من الأفلام ؟ لماذا لانقوم بهذا الفعل المجدي، ونحن نرى التجار والسماسرة يغشون الجمهور ويضللونه ويبتكرون دائماً وسائل ابتزازه واستغلاله في ألوان من الدعاية تخاطب غرائزه وتغيب عقله وتخدر مشاعره؟ ماالضير، ونحن أصحاب حق، من أن ندعو الناس إلى مشاهدة سينما هم وحدهم أصحاب المصلحة الحقيقية لا في مشاهدتها، فحسب بل في انتاجها وشيوعها؟ إننا لانستحي من القيام بهذا الدور الدعائي، الاعلامي لمثل هذه السينما الوطنية التي ينتجها القطاع العام السينمائي بل يشرفنا أن نمارسه وأن ننجح في بلوغ فاعليته بين الناس وبذلك نكون قد أدينا قسطا من المهمة الوطنية على صعيد العمل الثقافي.

رابعاً، وزعت المؤسسة العامة للسينما استمارات تستفتي فيها الجمهور الذي يقبل على مشاهدة «أحلام المدينة» وبادر النادي السينمائي بدمشق إلى عقد ندوة لمناقشة الفيلم بحضور مخرجه وعدد من العاملين فيه فاستمرت الندوة

أكثر من ثلاث ساعات كانت حافلة بالحوار المسؤول وبالغنى ،والتطلب والواقعية . ولعل هاتين البادرتين تضعانا أمام تساؤل حول الدور الهام الذي يمكن أن تقوم به المؤسسات الثقافية ونوادي السينما على صعيد القيام بعلم ثقافي جماهيري دائب، يحقق علاقة حية بالجمهور، ويساهم في علاقة حية بالجمهور، ويساهم في الرد على الوعي المزيف الذي تفرزه السينما التجارية، لماذالايكون هذا العمل الثقافي، التثقيفي جزءا عضويا من مهمة المؤسسة العامة للسينما فيكون لها حضور جماهيري فعال يرفد ويدعم حضورها الانتاجي. وبتعبير ملموس، لماذا لاترافق المؤسسة كل فيلم من إنتاجها بحملة ذات أشكال متنوعة تصلها بالجمهور على نحو مباشر، كإقامة ندوات وعقد لقاءات وتقديم الأفلام ودراسة الاستفتاءات ونشرها وطرحها كموضوعات للمناقشة والتحليل والاستنتاج؟

أما النوادي السينمائية فمن الممكن أن تقوم بدور تحريضي في أوساط الجماهير يهدف إلى وضع النماذج الجيدة من السينما السورية في دائرة الضوء ويحفز الجمهور على مشاهدتها ومناقشتها وتوسيع قاعدة الالتفاف حولها . إن التكامل في عملية الابداع والانتاج والدعاية والتحريض الثقافي يأخذ مدلوله من استجابة الجمهور للفيلم ومدى إقباله على مشاهدته الأمر الذي يساعدعلى دراسة هذا الجمهور وتحليل حركة تطوره وتوجيه هذه الحركة وفق أهداف الانتاج السينمائي الوطني..

وقد سبقتنا إلى هذا تجارب عديدة، نذكر منها تجربة السينما الكوبية وتجربة السينما الجزائرية . كان السينمائيون الكوبيون يحملون أفلامهم القصيرة والطويلة إلى الناس الذين صورت عنهم، أو عن بلدهم ومنطقتهم، ويعرضون الفيلم عليهم قبل أن يشاهده أحد، ثم يعقدون المناقشات معهم حول ماشهدوه، بحيث أنهم يعمدون إلى إجراء تعديلات وتصحيحات كثيرة على أفلامهم بعد تلك المناقشات وفي ضوئها وخلال ذلك وبنتيجته، يتعرفون عن قرب على آراء الناس فيما ينتجون ويبدعون، ويتحقق ذلك التكامل في العملية السينمائية بين

الانتاج والابداع من جهةوالتلقي من جهة ثانية .. كذلك كانت تجربة السينمائيين الجزائريين في فيلمي «عمر قتلته الرجولة » لمرزاق علواش، و«المفيد» لعمار العسكري .. وغيرهما . وحتى تجربتنا المتواضعة في مجال تقديم العروض المختارة والدعوة لها، والاتصال بالجمهور من خلالها وعقد بعض اللقاءات معه لمناقشتها، قد أثبتت أن الناس يستجيبون لجهدها حين نقبل عليهم، أما حين نهمل الصلة الحية بهم فإنهم يبقون تحت تأثير نشاط تجار السينما و «إغراء» بضاعتهم الرديئة .

وفي اعتقادنا أن هناك كل الامكانيات لدى القطاع العام السينمائي والسينمائيين ونوادي السينما ونقابة الفنانين لكي تتضافر جهودهم في هذا المجال، ويحولوا هذا النوع من النشاط الثقافي، التحريضي، من عمل آني أو عارض، أو مناسباتي، إلى ممارسة دائمة هادفة، مدروسة بعمق، بحيث يغدو بمقدورها أن تسهم في تشكيل رأي عام جماهيري واسع يقبل على السينما الجيدة ويتضامن معها،ويدعمها بمساندته ويغنيها بتطلبه..

خامساً: أما على صعيد الانتاج فمن المعروف أن السلعة الجيدة تطرد السلعة الرديئة، ولكن قد يحدث أن طوفان السلع الرديئة يطغي على الجيدة ويحاصرها ويخنقها. ويطمس وجودها فيغدو ذلك الطوفان هو الظاهرة السائدة التي تبدو في استمراها وشدة تأثيرها وكأنها قدر لاراد له . وهذا مايشكل أبرز سمات المشهد السينمائي الاستهلاكي السائد في بلدنا .وليس لدينا أي وهم حول الامكانيات المادية المحدودة التي يتحرك ضمنها القطاع العام السينمائي، ولكن مما لاشك فيه أن كل انتصار وكل تقدم وكل تحرك إيجابي يحققه هذا القطاع ويلقى صداه الطيب في وطننا وخارجه لابد أن يحفزنا على المطالبة بتوفير امكانيات مادية أوسع وأغنى يستطيع القطاع العام السينمائي أن يستند إليها في توسيع انتاجه فلا يقتصر على انتاج فيلم واحد وسطياً في السنة، بل يحقق تطلعه إلى إنتاج فيلمين إلى ثلاثة روائية طويلة في

السنة،فينتج بذلك فرصاً أكثر للسينمائيين كي يدعوا انتاجاً فنياً يساهم في طرد السلع الرديئة من سوق العرض العام ويفعل فعله في تغيير الظاهرة السائدة في المشهد السينمائي الاستهلاكي ..

تلك هي ملاحظات عرضت لنا بمناسبة عرض فيلم «أحلام المدينة» رأينا من المفيد الجهر بها قبل دخولنا عالم الفيلم في مقالة تالية ...

ملاحظة: يبدو ان الكاتب لم ينجز مقالته الثانية حول فيلم «أحلام المدينة».. على ان القارىء يستطيع ان يتعرَّف الى تحليل سعيد مراد لهذا الفيلم، في دراسة له بعنوان «ثمانينات السينما السورية: علائم جديدة» - منشورة في كتاب له بعنوان «مقالات في السينما العربية»، صدر ضمن سلسلة «الكتاب الجديد» من منشورات «دار الفكر الجديد» بيروت، ١٩٩١.

٥ - «إمبراطورية غوار» !

استمر عرض فيلم« امبراطوريةغوار»في أكثر من صالة بدمشق عدة أسابيع، فظهور فيلم جديد يقوم بدور البطولة فيه الفنان دريد لحام، يستأثر دائماً بإهتمام الجمهور الواسع من المشاهدين الذين محضوا دريد حبهم على مدى سنوات طويلة وينتظرون الجديد منه على الدوام .

وهذا الفيلم مأخوذ عن مادة أدبية كتبها زكريا تامر وعالجها السيناريست محمد مرعي فروح، وصوره سمير جبر وأخرجه مروان عكاوي وانتجته شركة «سيريا فيلم» وأدى الأدوار فيه إلى جانب دريد لحام عدد من فنانينا، بينهم عمر حجو، أبو عنتر، هاني الروماني، محمد خير حلواني، محمد العقاد، وغيرهم...

ولابد أن أشير من البداية إلى هذه البادرة الايجابية للمنتجين الذين أثمرت جهودهم فيلما يتجاوز في موضوعه والأفكار التي يتناولها والمضمون الذي يحمله، مستوى الفيلم التجاري الذي اعتاد القطاع الخاص السينمائي انتاجه

عندنا . فلن يجد المشاهد نفسه أمام فيلم مصنوع وفق مواصفات تجارية جاهزة و«مجربة» تقوم على المغامرات المفتعلة والغراميات التافهة والنكات البايخة واظهار السيقان والأجساد المستحمة بأشعة الشمس .. هكذا لوجه التجارة والاحتيال على الناس، بل يجد نفسه حيال مجموعة من الأفكار تطرحها صراعات اجتماعية سياسية، تمس حياته، وتدغدغ العديد من أسباب معاناته.

فماذا في «امبراطورية غوار»؟

حارتان شعبيتان في مدينة كبيرة، الأولى حارة مرجان يتزعمها، بل يحكمها، أبو عناد المتسلط على طريقة القبضايات في الأزمنة الماضية الذين كانوا واجهة إرهابية لنفوذسياسي - اقتصادي لقوى اجتماعية مالكة انتاجياومهيمنة طبقياً وسياسياً .وكذلك هو حال حارة السعدي التي يحكمها أبو جميل على طريقة مثيلة في الحارة الأولى ومنافسه على النفوذ هنا وهناك .وكما في كل حارة فثمة في حارة مرجان مقهى ودكاكين وباعة وحلاق ومطهر ومعلم ورجل فاضل وجيه «ثائرسابقا» وزعران وملاك خرع حيسوب وتاجر يعرف من أين تؤكل الكتف ويتفن التكهن بالفرص والتغيرات والتمكن من امتطائها، وشيخ يقوم بواجباته الدينية وبمهمات دنيوية لاتخرج في أهدافها عن ضمان مصالح المالكين والمتسلطين ضماناً لمنفعته ومصلحته، وحارس طيب، وشاب يتفتح عقله على بداية وعي يجعله قريباً من المعلم الذي يضيق بأحوال حارته ويحاول أن يجد مخرجاً لمعاناتها من التسلط والارهاب . وبين جميع هؤلاء يبرز المطهر والحلاق و«الطبيب» غوار، وذلك أثر حادثة معينة، وتتويجاً لصراع اجتماعي سياسي تقوده العفوية والتوق إلى الخلاص، ويغيب فيه الوعي السليم .

فغوار محبوب في الحارة، خدوم، فلهوي، ذكي، يعرف كل شيء في حارته وعلاقات أهلها وأمزجتهم ، وهو لكل هذا موضع ثقة عامة سيستغلها بخبث فيما بعد .. ليتسلق، فيصل ..

الحادثة التي تدفع غوار إلى مركز اهتمام أهل الحارة وتضعه في موقف التصادم مع أبي جميل وزلمه، هي مرض أبي عناد، ومن ثم موته . ففي يوم يقع هذا فريسة التهاب حاد مصدره دمل في فخذه، فيستدعي « الطبيب» غوار ليجري له «عملية جراحية» تستأصل الدمل، ولكنها .. سرعان ماتقضي عليه، أو هكذا قيل فيما بعد..

موت أبي عناد يثير شهية أبي جميل لمد سلطانه على حارة مرجان فيبتهج للموت هذا ويستعد لبلوغ هدفه.

ومن جهة ثانية فإن موت أبي عناد يشكل حافزاً لأهالي حارة مرجان كي يخرجوا من إطار التذمر والتبرم والضيق بالظلم وانعدام العدالة إلى حيز الفعل .. الذي يعني إيجاد مخرج لتحقيق حياة لا أثر للجور والعسف فيها. وهكذا فإن طبيعة الأشياء تقود إلى تصادم بين أبي جميل وأهالي حارة مرجان الذين فقدوا أبا عناد غير أسفين، ولكنهم يحتاجون الآن إلى من يقودهم في هذا الصراع .. ومن سوى غوار يستطيع مواجهة أبي جميل ؟!

إنه،غوار، إبن الحارة البار، البسيط، المحبوب، النشيط، العفيف عن أي زلل، والذي كان على الدوام يلعب دور تنشيط إرهاصات التذمر لدى أهل حارته . وبحكم الطبيعة العفوية لحركة الأهالي باتجاه التغيير،فإن غوار الذي يتحلى بالمكر الفطري البلدي والشطارة والحس العميق بالظروف المواتية لاستخدام الفلهوة، يغدو هو المرشح الوحيد لقيادة هذه الحركة بإجماع كل أهالي الحارة.

ولدى أول تصادم جاد وحاسم بين أهل حارة مرجان وأبي جميل وزلمه يستخدم غوار كل «مزايا» مكره وفلهوته،بعد حسن إعداد وتدبير، فيوقع بأبي جميل ويعتقله مع زلمه، دون أن يتاح له الاستمتاع بفرحة امتداد نفوذه واستغلاله على هواه . وهنا تتعزز مكانة غوار، ويغدو محط ثقة وأمل الجميع بتحقيق العدالة المنشودة بعد أن أزيلت كل العقبات «الخارجية»وانصهرالجميع في بوتقة

الحلم بالتغيير، هذا الحلم الذي أتى بغوار زعيماً.

على أن غوار الذي بدأ وجهاً للتذمر الجماهيري وممثلاً له ومعبراً عن مصالحه، سرعان ما بدأ يُثمله الانتصار على أبي جميل، ويوقظ فيه جذور الانتهازية والرغبة بالتسلق، بل راح يتصرف كزعيم يخلف عن جدارة سلفة، ولهذا فلا بد أن يتمتع الآن بكل الامتيازات التي كان يتعفف عن امتلاكها في البداية، لاسيما وأن « أعباء الحكم» أصبحت ثقيلة وتحتاج إلى إمكانيات .

وأعطته الجماهير كل شيء تملكه، وأهمه : ثقتها . أمّا الذي لم يستطع الأهالي التقاطه في حينه - وذلك بحكم الطابع العفوي لوعيهم كما أسلفنا - فهو دور القوى المالكة في دعم غوار الجديد، الحاكم والمتنفذ، والذي سيبنون له «إمبراطورية» .. ومع تمكنه من ثقة المالكين، تنحسر وتتلاشى من دائرة اهتمامه ثقة الأهالي، وبذلك يغدو ممثلاً للسلطة المالكة اقتصادياً - اجتماعياً، وبالتالي سياسياً، وسيضرب بسيفها.ومع تمكن غوار من كرسي النفوذ والسلطة تتفاقم ممارسات البلطجة والقمع يقوم بها جميع الزلم والأجراء الذين كانوا في خدمة سابقيه، فضمهم إلى خدمته، وسلطهم بصورة أكثر إيغالاً في التنكيل، على جميع الأهالي الذين بدأوا يهمسون أو يدمدمون أو يتحدثون بلهجة متذمرة، مستفيداً من كل عيوب ونواقص سابقيه في مجال القمع والارهاب، مطوراً أساليب السابقين مبتكراً أشكالاً وتنظيمات وركائز جديدة لدعم «الإمبراطورية» وترسيخ أركانها.

ومن جديد يتحرك الأهالي .. في البداية تذهب وفود إلى غوار، ثم يذهب الرجل الثائر الفاضل ليسدي النصيحة لغوار أن يرتدع عن هذه الطريقة في الحكم، ثم تبدأ التجمعات والاحاديث والعرائض للبحث عن مخرج، بعد أن أصم غوار أذنيه وراح يسلط زبانيته على كل حركة أو نأمة تذمر يلتقطها عيونه وجواسيسه . ومن جديد أيضاً، لاتغمض عين للمالكين عن غوار وتحرك الأهالي، فيشددون من دعمه ويُضفون القانونية والشرعية على كل ما يقوم به

ويشيعه من إرهاب وتنكيل، فيدمجونه كلياً في حركة مصالحهم ليصبح السلطة الناطقة باسمها والمدافعة عن مصالحها.

وحين يهتدي الأهالي إلى مخرج يتجلى في المطالبة بإحداث مخفر يحفظ الأمن والنظام في الحارة ويسهر رجاله على رعاية المواطنين والسهر على راحتهم، وحين يبلغون الحصول على موافقة المراجع العليا على هذا المطلب،(نرى في الفيلم كيف يدخل التاجر الكبير إلى المرجع العالي المسؤول بعد خروج وفد الحارة من مكتبه مباشرة) يعودون إلى الحارة ليعدوا الزينات ويتجمهروا مهللين فرحين للتغيير الجديد واقفين بانتظار وصول رجال المخفر وقائده .. حتى يزمجر محرك سيارة تحمل هؤلاء، وتقف أما م البناء الذي سيتحول إلى مخفر، ويخرج من السيارة ..غوار وزبانيته، في لباس رئيس المخفر ورجال الشرطة.. وسط دهشة وانصعاق الجميع..!

وبهذا تتحقق المصالح الطبقية ذاتها من خلال مختلف الوجوه وأشكال الحكم وأجهزته، مادام وعي الجماهير لايصب في التيار الحقيقي، تيار امتلاك البوصلة التاريخية التي تساعدها تنظيمياً وممارسة على تجاوز عفويتها إلى وعي يرتفع بها إلى المستوى الذي لايستطيع معه أي شاطر أو فلهوي أو ماكر مهما كانت مسحته الشعبية والحميمة بالغة الاتقان، أن يخفي عنها حقيقة المصالح الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي يمثلها ويدافع عنها.

ومادامت الجماهير لاتمتلك مثل هذه البوصلة، فستظل التغيرات تتناول الوجوه فقط، ولاتتناول طبيعة النظام ذاته . ومن هنا، من هذه الزاوية، تبدو نهاية الفيلم منطقية ضمن المنحى الذي سار فيه قبل وبعد صعود غوار .

في رأينا، إن الايجابية الأساسية في فيلم «امبراطورية غوار» تتجلى في طرحه هذا الموضوع الهام في حياتنا ألا وهو موضوع السلطة والجماهير، والعلاقة المعقدة بينهما: وطبيعة هذه السلطة، ودور الجماهير في التغيير وغير

ذلك مما يمكن أن يتفرع من مسائل لاتقل أهمية وخطورة عن الموضوع الأصلي.

ومع إتسام الفيلم بهذه الايجابية الكبيرة، فهل يتطابق العرض الذي سقناه بما تضمنه من اشارات محددة اجتماعية وسياسية، مع ما أراده الفيلم وقصد إليه؟لعلنا نستطيع الاجابة عن هذا السؤال، حين نتعرض إلى الموديل الفني الذي يميز الفيلم.

ينتهي فيلم «إمبراطوريةغوار» بهذا المشهد: يحتشد أهالي حارتي السعدي ومرجان في الساحة أمام المبنى الذي سيغدو مخفر شرطة بناء على طلب جماهير الحارتين . الحماسة تغمر الجميع . الهتافات والشعارات تدوي : لالغوار!..نعم للمخفر !! صخب، تصفيق،و... تصل السيارة التي تقل رجال المخفر الجديد، فتستقبل بالتهليل والهتافات والتصفيق، وماأن ينفتح بابها حتى يخرج منها غوار في لباس رئيس المخفر ومعه زلمته الحوت في لباس دركي ...

هذه اللحظة تنزل كالصاعقة على رؤوس الجميع . سعيد الأعرج (حفيد الثائر القديم أبي فهد) يلتفت إلى الأستاذ في حيرة . أبو أمين الحارس يحرك رأسه شأن من لايفهم شيئاً، وأخرون ينظرون إلى وجوه بعضهم بعيون ملؤها الخيبة . أما غوار فيتوجه إلى المبنى وينظر بإحتقار إلى اليافطة المعلقة على واجهته، ويأمر بحركة من عصاه بإزالتها . هنا، يطلق سعيد شتيمة لم تكتمل ويهدد بيده مشيراً إلى غوار... وتتجمد اللقطة على هذا الشكل «ستوب كادر» وينتهي بها الفيلم .

وهكذا تكتمل صورة ما عرضناه لحركة الموضوع الذي يتناوله فيلم«امبراطورية غوار» فما الذي قصدت إليه معالجة هذا الموضوع مؤكدين على أهمية النهاية التي تشي بانفتاح أفقها؟

للإجابة على هذا السؤال لابد من تلمس السمات الأساسية التي تميز البناء الفني الذي يقدمه إلينا محققو الفيلم، والتي تفصح بدورها عن الاطروحات الفكرية التي يقوم عليها هذا البناء :

١ ـ يعيد الفيلم بناء الواقع الماضي على نحو اصطلاحي، فيرمز بهذه الاصطلاحية إلى فكرة ذات طابع نظري مطلق رغم ماتبدو عليه من جاذبية راهنة ومثيرة. وقد ساعد على ترسيخ هذه الاصطلاحية حبس الأحداث في مكان ديكوري محدود بعيداً عن أنفاس الحياة وحركتها، وجعلها تجري في علبة تلفزيونية او مسرحية ذات شرطية تملي إرادتها وروحها على العمل بمجمله. وفي الوقت الذي بدأنا فيه نرى التلفزيون ينطلق من محدودية استوديوهاته إلى رحاب الحياة والطبيعة، فيلغي من حسابه أي قسر تفرضه شروط الستوديوهات، وبالتالي أي اختزال غرفي، تجد إخراج «امبراطورية غوار» نغلق ضمن شروط العلبة والفضاء المحصور . وسواء كان ذلك نتيجة فقر في الانتاج أو تجسيداً لتصور إخراجي، فقد جعلنا نلامس تلك الاصطلاحية على نحو مباشر.

٢ ـ مادمنا بصدد أسلوب، طريقة، وجهة نظر في معالجة فنية، فإن الاصطلاحية بحد ذاتها، أي بصورة مجردة، ليست موضع اهتمامنا، إنما تنبع أهميتها مما ترتكز إليه من أفكار وما تعبر عنه وتدعو إليه في هذا العمل الفني أو ذاك. ولهذا فإن تجليها في « إمبراطورية غوار» هو تجل للأفكار التي تحملها هنا.

٣ ـ إن أية فكرة مهما بلغت من قيمة وأهمية، تفقد قدرتها على الاقناع إن لم تتميز بالحيوية النسبية والملموسية الواقعية اللتين تمنحانها قوتها الحقيقية في أداء دورهاالفاعل في التنويروالتبصير . أما الفكرة القاطعة، المانعة، الاطلاقية، فإن بمقدورها أن تدين ، تتهم، بل وتطلق النار، ولكنها لايمكن أن تتحلى بالقدرة على الاقناع، لأن القطعية والاطلاق يحبسان أية فكرة عن أن تتنفس ما في الواقع والتاريخ من صراع ملموس ينخرط فيه بشر ومؤسسات وعلاقات وقيم وظروف ومصالح..

٤ ـ سياق مايرويه الفيلم يوحي بفكرة قاطعة مفادها أن السلطة، أية سلطة، مؤسسة غاشمة، وان كرسي الحكم يوسوس لمتطيه ـ كما يقول العامة ـ ويخلق فيه إبليس الظلم واضطهاد الناس. فسلطة مابعد الاستقلال هي مثل سلطة ماقبله، وان تعاقب سلطات مابعد الاستقلال، رغم وجود عنصر شعبي في الحكم كغوار، لم يؤكد سوى حقيقة واحدة : إن آلية القهر والنهب والاضطهاد في السلطة هي شيء أزلي ـ أبدي لاينفع معه أي تغيير في الوجوه أو الظروف . ولاشك أن كثيراً من عناصر هذا التوصيف واقعية، يعيشها الناس ويعانون منها، مادامت السلطة لاتمثل المصالح الحقيقية للجماهير الشعبية وقواها الأساسية الفاعلة والمنتجة. ولكن اللعبة التي يديرها الفيلم هي الانتقال من تناول مظاهر ملموسة مشدودة بشروطها الاجتماعية والتاريخية، إلى تعميم هذه الظواهر على كل بناء اجتماعي بصرف النظر عن الأسس التي يقوم عليها ودرجة التطور التي يعكسها والمصالح التي يمثلها.

من هنا فإن تناول أي عيب سياسي أو اجتماعي من خلال تركيب ذهني مطلق ، حتى لو كانت روح هذا التناول ساخرة أو كوميدية وكاريكاتورية حادة، فإنه في أحسن أحواله «يفش خلق» الناس، ولكنه لايسهم مطلقاً في تفتيح وعيهم على حقيقة المسألة المطروحة، وهي هنا مسألة السلطة والجماهير بكل ماتتسم به من تعقيد وحرارة وراهنية ونسبيةمرتبطة بشروط الزمان والمكان ومستوى التطور.

٥ ـ إن تعليق الجمهور، والناس بصورة أعم، على مشجب الهجاء الذي يفش خلق الجميع بالجميع، يميع مسألة دور الفن المنحاز إلى دفع عملية التقدم، ويجعل من هذا الدور مثلاً لذلك المرافق المسلي عن الهموم والمحلق فوقها دون أن يمسها بما يؤذي سيرورتها وطمأنينة صانعيها وخالقيها، ولكنه يمس الناس الذين تقع عليهم الهموم فيؤذيهم في إستيعابهم أوضاعهم ووعيهم مشاكلهم . وفي بعض أمثلته على هذا، يلجأ الفيلم إلى وسيلة محببة في

السخرية من كلمات وعبارات تعرضت إلى الابتذال لكثرة استخدامها على غير النحو الذي ينبغي أن تستخدم عليه ، فغوار من بداية الفيلم يسخر من «الموقف» و«المواقف» ... كما ويسخر من «أثر المجتمع على الفرد » و«الموازنة الانمائية » و«الأسلوب الديمقراطي » و« الشرخ الفكري بين السلطة والقاعدة» وغير ذلك من العبارات والأقوال التي أفرغت من محتواها فحققت عليها السخرية وإثارة ضحك الناس .

كل هذا صحيح ... ولكنه صحيح أيضاً، إن هذه العبارات والمقولات تشكل في جوهرها جزءاً من زاد كفاحي تتسلح به الجماهير من أجل تغيير أحوالها إلى الأفضل . لهذا فإن السخرية من ابتذالها ينبغي أن لايؤدي إلى السخرية منها بالذات، لكي لا يؤدي الأمر بالساخر إلى موقف الهجاء من الناس ذوي المصلحة في ألا تفقد تلك المقولات مضمونها الحقيقي وفاعلية هذا المضمون في الحياة.

٦- تبدو نهاية الفيلم التي وصفناها في بداية هذه المقالة، وكأنها تفصح عن انفتاح الدائرة التي حددت الموضوع بإطلاقية الفكرة الأساسية. فلعبة دغدغةالملموس من أجل بلوغ الحكم المطلق، تجعل من هذا الانفتاح عودة إلى الدائرة، ذاتها . فبدلاً من أن يكون الشعار : لالغوار، نعم للمخفر، يصبح: لالغوار ... نعم لغوار!.. مادامت الفروق معدومة كلياًبين غوار والمخفر. ومن جهة أخرى، فإن الناس الذين يشكلون في الفيلم كما قطيعاً، طاقة مسيرة عاطلة عن الارادة الذاتية وبالتالي عاجزة عن الدفاع عن نفسها، لابد أن يحيق بهم الظلم دون أن يعوا من طبيعة هذا الظلم شيئاً، ودون أن يفتحوا عيونهم على كل المساخر التي ترتكب ضدهم . نقول، مادام أمر الناس على هذا النحو، كما يوحي به سياق الفيلم، فإن حقيقة عودة غوار كرئيس للمخفرتشكل امتدادا طبيعياً لحالة الناس تلك، واحتمال استئناف النضال ضده يغدو ضئيلاً جداً، لأن الذي يفعل فعله في هذه التطورات هو ثبات الحكم واستمرارية الآلية ذاتها الملاصقة لطبيعة الأشياء.

٧ـ على أن كل هذا لايلغي الجاذبية التي يتحلى بها هذا الفيلم من حيث توفيره امكانية التداول في الموضوع الذي يطلع به والاستنتاجات التي ينتهي إليها والأساس الفكري الذي يقوم عليه. وفوق هذا، فإن «امبراطورية غوار» يشكل اسهاماً من صانعيه في الحوار الذي تطرحه الحياة حول الأشياء التي أثارها، برغم كل الملاحظات التي ذكرناها. إنه تجربة في الفيلم السياسي السوري والعربي تستحق الإهتمام والمتابعة، خاصة وأنها تصدر عن القطاع الخاص السينمائي.

وبعد...

لست أدري عين من ارتمت إلى قصة نجيب محفوظ «الخوف» المنشورة ضمن مجموعته «بيت سيىء السمعة» هل هي عين زكريا تامرأم عين محمد مرعي فروح، فالتقطت منها فكرة الحارتين المتنازعتين بسبب الفتوات، ثم قيام المخفر الذي سيحمل الهدوء إلى الحارتين، ولكنه غدا مصيبة عليهما .

كما لست أدري إذا كان بمقدورنا أن نتابع مشاهدة الفيلم لو لم تظهر فيه هدى درويش ومرافقاتها الراقصات العجائبيات اللواتي لايتقن أي شيء سوى خلق جو من النفور حولهن . فإذا كان من حق هدى درويش أن يكون وجهها جميلاً وقوامها رشيقاً، فليس من حقها أن تعبث بنا هي ومرافقاتها، فيشوهن الفولكلور ويسئن إلى من حولهن في الفيلم ... ومن يشاهدهن في صالات العرض.

٦ ـ مقالات قصيرة
ورؤوس أقلام عن أفلام سورية قصيرة

أبدى سعيد مراد إهتماماً خاصاً بالأفلام السورية القصيرة (التسجيلية وشبه الروائية) ..وكان يحضّر لكتابة دراسة عن عدد من هذه الأفلام فوضع رؤوس أقلام، وبعض الأفكار العامة، وجدناها في أوراقه الخاصة، كما نشر مقالات قصيرة جداً عن بعض هذه الأفلام، كان يمكن أن تشكل عناصر في تلك الدراسة. نورد هنا بعض تلك المقالات، وأوراق تحمل مخططات وأفكار في الموضوع، مما يعطي القارىء فكرة عامة عن الدراسة التي لم يتح لسعيد أن يكملها:

١ـ انطباعات عن أفلام سورية قصيرة

تتبدى ملامح الواقع المعاش في ثلاثة عشر فيلما سوريا قصيراً ومتوسط الطول، انتظمها برنامج عروض على مدى ثلاثة أيام من ١٦ـ١٨ آذار لعام ١٩٨٧ في المركز الثقافي السوفييتي بالتعاون مع النادي السينمائي بدمشق . تتبدى ملامح هذا الواقع حية، مفصحة عن ذاتها في مواضيع ومشاكل يعيشها مجتمعنا ويعاني منها، ويكافح من أجل تغييرها.

تتنوع المواضيع، وتختلف زوايا النظر إليها، وتتنكب الكاميرا مغامرتها في تحسس الأشياء والأمكنة والبشر، تتحرى وتلامس وتلتقط وتستنطق وتتفاعل، طامحة في مغامرتها إلى تواصل مع الناس يبررها، وإلى بلوغ أسلوب يميزها . فهل بلغ الطموح في هذه الأفلام مقصده؟ قد يبدو السؤال تقليدياً، ولكنه يظل جوهرياً، خاصة فيما يتصل بالفيلم التسجيلي، الذي تتشكل خاصيته الأولى من كونه يتعامل مع الواقع اليومي مباشرة ومع البشر الأحياء، كما هم، في حقيقتهم الدنيوية والروحية.

الرحلة السورية في عالم الفيلم التسجيلي قطعت أشواطاً،منذ بدايتها الانتاجية المنظمة مع قيام المؤسسة العامة للسينما حتى الآن، بما في ذلك انتاج دائرة السينما في التلفزيون العربي السوري . تحققت بعض الانجازات على أيدي الأوائل من السينمائيين ومن تعاقب بعدهم، وها هو جيل جديد، بدأ خطواته منذ سنين قليلة، وحقق بعض الانجازات الطازجة، التي تنضاف بجدارة إلى رصيد الفيلم التسجيلي السوري منها.

لقد أصبح للفيلم التسجيلي في قطرنا عمر يناهز ثلاثة عقود من السنين، وصار له تاريخ. وإذا نظرنا إلى الكم الذي تم انتاجه خلال هذا العمر، وجدنا أنفسنا أمام عدد كبير جداً من الأفلام تعد بالمئات لابالعشرات . ومن هذا الكم الكبير، ثمة غالبية عظمى تماشي الواقع أو بعض جوانبه ولاتعارضه،تستخدم

الوصف الريبورتاجي ذا التعليق الصارخ ولاتعتمد منهج البحث في مادة الواقع، أي أنها لا تحاور الواقع ولا تجادله، بل تحوم حوله مزينة كاميرتها بتجميل مصطنع أحياناً، أو نافخة فيها دعاوة سطحية سرعان ما تتلاشى شأن فقاقيع الصابون، أحياناً أخرى . ولكن ثمة في الكم الكبير، خيط يحفر فيه ويخترقه، لينسل واضحاً،ألقاً،راسماً حدود النوع في ركام العدد. النوع هنا يتمظهر في أفلام، ولم يصبح بعد سينما . ولربما من فضيلة هذا التمظهر أنه يمهّد لقدوم «السينما الاتجاه»، التي ستغير مفردات المؤرخ والناقد، فلا يقول حينذاك : لدينا محاولات، أو أفلام ..بل لدينا سينما.

يعزز هذا التصور، ماشاهدناه في العروض المشار إليها في بداية هذه الصفحة . ففيما تتبدى ملامح الواقع في مواضيع وقضايا قومية ووطنية واجتماعية راهنة، تلوح علائم أسلوبية تنم عن فهم أصحابها لطبيعة الفيلم التسجيلي، فمنها مايقارب الامتلاء بالتعبير عن خصوصية صاحبها ، ومنها ما يحاول الابتعاد عن الاستسلام لما هو مألوف، ومنها مايكرر المحاكاة لما هو مطروق عادي . على أن مايميز الكثير منها، هو الجرأة في اقتحام الواقع، والروح الشابة في مقاربته، والطموح المغامر في تجريب الهواجس الاسلوبية وحلول المعالجة. ولسنا في هذا الحيز الضيق، بصدد التخصيص في الحديث عن كل فيلم من الأفلام الثلاثة عشر،إنما أردنا أن نشير إلى أن جيلاً شاباً، بدأ تحقيق خطواته الأولى - أفلامه الأولى - في حقل الفيلم التسجيلي منذ سنوات قليلة، ليردف مسيرة النوع في السينما التسجيلية السورية، برهافة حسه بالواقع، وبنضارة محاولاته الإسلوبية، وبوضوح الهم الذي يحدو به إلى إيصال رسالة الفيلم التسجيلي إلى الناس .

وفي هذا كله، إضافة هامة، إلى تقاليد النوع في سينمانا الوطنية.

٢. جيل شاب من المخرجين

هو ذا جيل شاب من المخرجين في المؤسسة العامة للسينما يقدم نفسه بأفلامه التسجيلية القصيرة. هو ذا أسامة محمد وعبد اللطيف عبد الحميد وعصام سليمان وريمون بطرس يتابعون طريق السينما التسجيلية السورية ويقدمون بطاقة انتمائهم اليها بجدارة .

وفي حياتنا السينمائية، كانت السينما التسجيلية مدرسة الخطوات الأولى للمخرجين السوريين منذ أوائل السبعينات. ففي المؤسسة العامة للسينما خطت السينما التسجيلية خطوات موهوبة، رسختها أفلام عديدة لفتت إليهاانتباه السينمائيين العرب والأجانب، وحظي بعضها بتقديرات رفيعة في المهرجانات السينمائية والعربية والعالمية ...

ومنذ ما يقرب العامين تعرف جمهور السينما في قطرنا على أفلام: «أمنيات»«أيدينا»،«ثورة الشيخ صالح العلي »» «الشاهد»، و«اليوم / كل يوم» وخاصة بعد نيل بعضها جوائز في مهرجانات عربية . وكل من هذه الأفلام حمل روح صاحبه وبصمته التي لايمكن تقويم ماهيتها بعد، ولكنها تدل على مؤشرات عامة . فبث عبد اللطيف عبد الحميد روحه الكوميدية في « أمنيات» وروى فكرة السيد التي يمكن أن توظف للخير أو للدمار بالاستعانةبممثل، وعالج عصام سليمان موضوع ثورة صالح العلي من خلال مادة مقابلات شفوية بعناصر روائية تمثيلية كما عمق النظر إلى جوانب المادةفي معالجة شعرية تصل الماضي بالحاضر، وتخللت عين أسامة محمد التأملية الحساسة الحياة اليومية لمدنية مقتنصة النموذجي فيها....

٣ـ «التانيت» البرونزي لفيلم «اليوم / كل يوم

[من تغطية شاملة لدورة ١٩٨٦ من أيام قرطاج السينمائية]

يتابع أسامة محمد يوما من حياة مدينته اللاذقية، وتلتقط كاميرته ماهو نموذجي من مفردات الحياة في الصباح، في النهار، في المساء. واستطاع مخرجنا الشاب أن يفيد من طاقة الفيلم التسجيلي في أن يرسم بكثافة، لوحة لحياة مدينة، في دقائق سينمائية معدودة، وذلك اعتمادا على اختيار التفاصيل والجزئيات، التي ارتفعت لديه إلى مستوى مفردات حياتية نموذجية في سيرورة يوم، لا .. بل كل يوم . مشوار الزمن اليومي في حياتنا صباح ـ نهار ـ مساء، أي استيقاظ ـ عمل ـ راحة، لم يعد محط اهتمامنا، لأنه اتخذ مجرى العادة، وغدا تقليدياً، رقمياً، في تتابعه . ولكن مضمون حياتنا يعبىء هذا المشوار، فيملأ الزمن بكدنا وعملنا، بتعلم أطفالنا ولهوهم وأحلامهم، بطريقة عيشنا وظروفه، بمتاعب دنيانا وجدوى صراعنا، بانسراح أفكارنا وصمتنا وحزننا واغانينا ومواكبتنا لما حولنا .. بكل هذا يمتلىء الزمن ويتحول من مجرد رقم، إلى طاقة اجتماعية وإنسانية .

مضمون الزمن هذا، هو الذي حاول أسامة محمد أن يخاطبنا من خلاله، فيسرد بتأن وجاذبية، جوانب وشواهد عديدة منه، وصور بعض صانعيه، ليأتي بسيطاً صادقاً، ليس فيه من الزخرف والخداع شيء .

من هدوء الشوارع الخالية وطرقات الخطى الأولى الساعية إلى الرزق المبكر، إلى الزحام أمام فرن لانتزاع خبز العيش اليومي، ومن استعداد الأطفال للذهاب إلى مدارسهم بوجوههم النضرة واندماج أصواتهم في تلعثم اللفظة الأثيرة : بابا، إلى اختراق الصوت جدران المدارس وانتشاره في موطن الكدح، حيث الذين يعملون والذين لايعملون، وحيث يعمر يومنا بالوجوه والتجمعات

والحركة والحياة، وحيث ينطوي كل هذا على تناقضات يومية صغيرة وطريفة، ولكنها تشي بالتناقضات الكبيرة وتدل عليها .ومن صوت فيروز الذي يغني «بلدتي غابة جميلة..» إلى جدال الصورة الواقعية مع الصوت الطروب، شأن جدال الكد والاستهلاك الذي يعبر عنه مصير السمكة إلى عظام .

ومن سكون المساء والأغنية الاسيانة والنزهة الملول على الكورنيش، إلى حريق الباخرة الراسية غير بعيد عن المدينة، فالذهول الذي يكسو النظرات ويلف الوجوه،ذهول من تمضي حياتهم على تكرار، ولكنهم منخرطون في جدال معه.من كل هذا، يتكون الاهاب البصري للفيلم، لا ليقدم وصفاً للواقع، بل ليجادله بغرض اكتشاف الجوهري فيه، هذا الذي لايضيع في ركام اليومي وتحت وطأةمظاهرهالمتكررة، بل يبقى على الدوام آخذاً مجرى الاستمرارلأنه يختزن حقيقة حياتنا ويندفع بقوتها ويتصارع مع المعوقات التي تسعى لطمسه وتغييبه.

وفضلاً عن كل هذا وبسببه، فان لهذا الفيلم أهمية العمل التسجيلي الذي يلتقط الحقيقة، لا ليرشقها خطاباً على الملأ، ولا ليجمل وجهها فيزيف مضمونها ويكتم أنفاسها، بل ليبثها مغموسة بجدال فن الفيلم التسجيلي مع الواقع الحي.

«اليوم/كل يوم» هو الفيلم الأول لأسامة محمد ومازلنا ننتظر مشاهدة فيلمه التسجيلي عن الكاتب الراحل عبد الله عبد، لكنه يبدأ الآن عمله في فيلمه الروائي الطويل الأول «نجوم النهار».

ملاحظات وأفكار لمقالة عن ثلاثة أفلام سورية قصيرة

مسودة مقالة لم يكتب له أن يكتمل

تطرح أفلام «دمشق مسافة للنظر » لهند ميداني،«الشاهد» لريمون بطرس، و« في رحاب الإسطورة» لعصام سليمان، مشكلات فنية مختلفة، بعضها يخص

الفيلم التسجيلي، وبعضها يخص الفيلم الروائي، وثالثة تخص مفاهيم في السينما، وفي الفن عموماً .. وقد ظهرت هذه المشكلات على نحو جلي في المناقشة التي أعقبت عرض الأفلام الثلاثة في النادي السينمائي بدمشق مساء١٩/١٢/ ١٩٨٧ وامتدت نحو ساعتين ..

في مسيرة نهار كامل، من آذان الفجر ألى حلول العتمة، تلقي هند ميداني نظرة على مدينة دمشق القديمة متفحصة مشكلة حي الحمراوي التي برزت في السنوات القريبة الماضية كواحدة من أكثر المشاكل السكنية الحاحاً في مدينة دمشق . ذلك أن هذا الحي الصغير الذي عبث به الزمن والاهمال، فتشققت جدارن بيوته وقارب بعضها الانهيار،وتآكلت عوامل صمودها، يقع في قلب دمشق القديمة داخل السور فتم استملاكه من قبل الدولة، وأبلغ سكانه بالاخلاء ليتم هدمه في إطار المخطط التنظيمي لمدينة دمشق على أن يتم تعويض السكان.

وقد إنبرى سكان الحي إلى الحفاظ على حيهم، انطلاقاً من الحفاظ على بيوتهم، وشكلت حركتهم الجماعية هذه، واحدة من التحركات الجماهيرية الهامة التي أدت الى تحقيق هدفها.فقداستنفرت اهتمام الرأي العام الصحفي والادبي والرسمي والجماهيري، واستطاعت توظيفه من أجل الغاء الاستملاك، والحفاظ على حي الحمراوي في نسيجه العمراني القائم والمنسجم مع النسيج العمراني العام لمدينة دمشق القديمة . وكان من نتائج هذا الالغاء على المستوى العملي، أن تعهدت الدولة(الآثار أم المحافظة) بترميم بيوت الحي، فجرى هذا الترميم من الخارج على نحو لايفي بالغرض، وبقيت البيوت كما هي عهدة في أيدي سكانها.

ذلك هو الموضوع الأساسي للفيلم

تعاني هذه الأفلام من مشاكل عديدة :

١ ـ مشكلة المقابلة وتوظيفها في السياق

٢ ـ مشكلة المعلومة في الفيلم التسجيلي وأشكال استخدامها

٣ ـ مشكلة السياق وخرقه   بوسائل غريبة عن عناصره المكونة (دمشق.. مسافة للنظر)
٤ ـ مشكلة نص المؤلف
٥ ـ التناقض بين النص والصورة . (الشاهد)
٦ ـ الاسطورة ومعالجتها من موقف راهن (معاصر)

أ ـ فكرة الاسطورة وأهليتها لحفز الخيال لدى الفنان وتبصير المشاهد.

ب ـ هل الاسطورة فكرة مطلقة، علينا إتخاذها مثلاً مطلقاً ؟.. وعند ذلك نكون قد خرجنا من غيبيتها إلى غيبية جديدة، وليست الغيبية فكرة دينية فقط، بل أية فكرة تحبس المواقع في اطلاقية تجريدية تقطع وشائجة بالحياة.

جـ ـ ماهي وسائل التعبير التي تتجد الاسطورة بها الفنان ليقول خطابه إلى المشاهد ؟ اللغز، أم الرمز؟ ولماذا يمكن قراءة الاسطورة بشكل متعدد ومتناقض .؟ وفي هذه الحالة، أين تماسك الخطاب وصراحة القول .. وهي رسالة العمل الفني الحقيقية ؟

٧ ـ الجمال .. هل هو مجرَّد عن اشعاع الفكرة وتوهج الموضوع ..؟. وهل يمكن أن تكون هناك صورة جميلة لفكرة رديئة أو موضوع متخلف أو بمعزل عنهما.أليست روح الجمال في الصورة (السمعية ـ البصرية تحديدا هنا) مستنبطة من روح مادتها وديناميكية فكرتها وقوة الرسالة التي تحملها؟

لم يتح للكاتب الراحل سعيد مراد ان يتابع المقالة ويدخل في تفاصيل رؤيته الى تلك الأفلام... ويبقى ان لهذه التساؤلات اهمية فنية مطروحة على البحث و التنظير النقـدي

المحرر

٧ـ حديث وحوار عن السينما السورية

مداخلة نقدية وإجابات على هامش مهرجان السينما السورية
في طرطوس وهذه المادة لم تنشر سابقاً

في البداية أشكر النادي السينمائي في طرطوس الذي أتاح لنا فرصة مشاهدة هذه الأفلام معكم، وفرصة اللقاء بكم .

الفيلم الذي شاهدناه اليوم « ثلاثية العار» أثار لدي بعض الخواطر التي عادت بي إلى أوائل الخمسينات، حين ظهر لأول مرة اسم لفت الأنظار إليه بقوة ككاتب قصة قصيرة، هذا الاسم كان «فاتح المدرس» الفنان الكبير المعروف حالياً.

حين ظهرت قصة «عود النعناع» في بداية الخمسينات، وظهرت معها في القاهرة قصة « حانة كرياكو» ل«صلاح حافظ»وأوائل قصص «يوسف ادريس »شكلت هذه المجموعة مع غيرها من القصص لسعيد حورانية وعبد

الملك نوري وغيرهما، تباشير القصة القصيرة الواقعية التي كانت ترتسم عليها بعمق فترة النهوض الوطني المعادي للاقطاع، ذي الاتجاه الديمقراطي

فضيلة هذا الفيلم أنه نقلنا إلى جو حميم بالنسبة إلى فاتح المدرس، هذا الجو هو جو شمال حلب ومناطق الشمال، حيث أستطيع القول أن الكثيرين من المتعلمين والمثقفين اليوم يجهلون واقع تلك المناطق التي عاشت ظروفاً أكثر سواداً وقتامة مما شاهدتم . وقد حاول هذا الفيلم أن ينقل ويسجل الجو الخشن والقاتم الذي بلغ فيه ظلم الاقطاعيين وقسوتهم مبلغاً يكاد لايصدق في ذلك الوقت.

كذلك، فإن الفيلم يطرح مشكلة هي من أهم المشاكل والقضايا التي تطرحها أفلام هذا الاسبوع، وهي مشكلة السرد.

السينما باختصار هي فن السرد، لكن هذا السرد ليس فناً حكائياً، إنه فن بصري، السينما هي فن بصري . وقد لاحظت خلال المناقشات التي جرت واستمعت إليها في الأيام الأربعة الماضية، أنه عاب عنها واقع أن السينما فن بصري، أي أن الفيلم، هو عبارة عن سرد بصري، سرد مرئي، هو تركيب مرئي، والحكاية والكلمة فيه ليسا سوى عنصر واحد فقط من جملة هذه العناصر التي تشكل النسيج البصري العام للفيلم .

هنا أود أن أطل على نقطة أخرى: أحد الحضور اعترض بالأمس على فكرة الحديث عن الاخراج والتصوير قائلاً : « إن ما يهمني هو أن أشاهد حكاية، أما الحديث عن الاخراج أو التصوير فأمر متروك للمختصين ولذوي الخبرة ».. الحقيقة أن النادي السينمائي، وعموماً حركات نوادي السينما، من أهم مبررات وجودها أنها تقيم مثل هذه اللقاءات، وتدير النقاشات ليس فقط من أجل تفسير وتوضيح المعنى الفكري والموضوع المطروح في الفيلم ، هذه المهمة يمكن أن تقوم بها الصحافة، يقوم بها المعلقون والنقاد أو الأدباء

الشارحون والمفسرون .

إن مهمة النوادي أيضاً، وربما بصورة رئيسية، أن تدير حواراً حول نسيج هذاالفن، فن السينما، حول مفرداته، حول لغته، حول اتجاهاته، تركيبه، العناصر المكونة له، حول كل هذه الأمورتقدم نوادي السينما جهودها، سواء في نشراتها، أو في الندوات واللقاءات التي تقيمها، وللأسف فإن هذا لم يكن له مكان ـ على الأقل ـ في المناقشات التي استمعنا إليها، ولم يكن لهذا الموضوع أي حضور، ولهذا ـ في تقديري ـ نرى أن كثيراً من الجوانب المهمة في هذه الأفلام قد غابت .

هذه الأفلام كما شاهد تم، وكما يرى المتابع منكم للسينما السورية، تتميز بأنها تجمع كل الاتجاهات، سواء بالمواضيع والمضامين، أو بالأشكال التي تسم السينما السورية من انتاج القطاع العام . في المواضيع نرى الموضوع القومي الرئيسي : القضية الفلسطينية، الموضوع الوطني : عدوان وهزيمة ومابعد هزيمة، ١٩٦٧ الموضوع الاجتماعي.. هذه الأفلام إذ تجمع في ذاتها هذه المواضيع الرئيسة الثلاث وتجمع كذلك الطموحات والمحاولات السينمائية لتحقيق فيلم متميز شكلاً أيضاً، ففيها الفيلم ساذج السرد، ساذج البناء، بل المبتذل أحياناً في طريقة تناوله، والمبتذل بصرياً . وفيها أيضاً محاولات فيها طموح جاد من أجل بلوغ صورة مركبة ـ سرد غير تقليدي، مونتاج يحاكي إلى حد كبير الأفكار ـ ابتعاد عن العاطفية المفرطة، كما لاحظنا في فيلم« اليازرلي » وفيلم « المخدوعون» رغم الاختلاف الكلي بين أسلوب كل منهما .

هذه الأفلام تطرح علينا أيضاً قضية أفلمة الأدب، إذ أن معظمها مأخوذ عن أعمال أدبية، وفي كثير من الأحيان يتراءى للمشاهد أن الذي عليه أن يشاهده على الشاشة لابد أن يتطابق مع ماقرأه بين دفتي الكتاب . هذا الموقف يحتاج إلى اعادة نظر، إذ ليس المهم هو التطابق بين ماكتبه الروائي في الرواية وبين مانشاهده على الشاشة،وربما كان هذا آخر ماهو مهم .

المهم هي المحاولة التي تتلخص بنقل عمل فني، له أسلوبه وله مفرداته وله خصائصه،إلى لغة فن آخر، من قبل فنان آخر له أيضاً موقفه. ورؤيته وتصوره ووسائله التعبيرية، من هنا فالتطابق، حرفيته أو عموميته، ليس مهما، فقد يرى السينمائي أن هناك صفحات كثيرة في الرواية لاقيمة لها من حيث البناء السردي السينمائي والبناء البصري، وهذا يحدث كثيراً .

أذكر أن المخرج « توفيق صالح» حذف أكثر من نصف رواية أحد الروائيين الكبار، وسبَّب ذلك خلافاً بينهما قد يكون مستمراً حتى الآن، ولكن هذا لم يمنعه من المضي في هذا السبيل مؤكداً موقفاً سينمائياً صحيحاً ؟، إذ إن السينمائي قد يرى غير مايراه الروائي . وقد شاهدنا مثالين على عدم التطابق، ففيلم « المخدعون» ليس متطابقاً مع رواية «غسان كنفاني »، كذلك فإن فيلم «اليازرلي » غير متطابق مع قصة « على الأكياس » لحنا مينة، وإنما تحقق هذان الفيلمان على أساس الأثرين الأدبيين المذكورين.

إذا كان الأدب يمد السينما بنسيج أدبي مجرب في جنس نسميه الرواية ،فيها الشخصيات، فيها البناء، فيها المادة التاريخية، فيها الخصوصية الوطنية التراثية إذا صح التعبير، هذه المادة الأصلية يأتي الفيلم فيجدها جاهزة، إلا أن هذه المادة لاتتنفس، ولايمكن لها أن تتنفس برئتي فن جديد مالم تطرح من وجهة نظر، أو يتم تناولها بطريقة تتناسب مع هذا الفن الجديد.

في «المخدوعون» وجدناالمادة معالجة بواقعية، لكن هذه الواقعية ليست مبسطة ولامسطحة، إن الذين قرأوا رواية «غسان كنفاني» ثم شاهدوا الفيلم بتأنٍ سيجدون أن كثيراً من التفاصيل قد ارتفعت لدى « توفيق صالح » إلى مستوى تعميمي بالغ العمق أكثر بكثير مما هو في الرواية، ففي الرواية نمر بسطر، بجملتين، ولكن هنا يتم الارتفاع إلى مستوى رمز، والانتقال من تفصيل إلى تعميم، وهذا التعميم هو تعميم بصري وليس أدبياً، وإن كانت هناك جملة مكتوبة تثير خاطراً فإن الصورة البصرية تسجل، توثق، وتنحت كالتمثال،

تنحت هذا المعنى على أنه معنى معمم وليس تفصيلاًعابراً، هذا في «المخدوعون» فمثلاً : الدق عل الجدران في داخل الصهريج، هذا الحل الصوتي لايسمعه أحد في الصحراء، ولكننا نحن الذين في الصالة نسمع . النهاية يرسمها اللهيب الذي ترتفع على خلفيته الأيدي، وضع العلاقات بين الأربعة.. كل من أين أتى، قائد هذه الرحلة ...الخ

في « اليازرلي» لدينا محاولة فريدة في السينما السورية لها أهمية خاصة، هذه المحاولة لم تتكرر، وهو مايعطي الفيلم أهميته،فهو يطرح قضية التوجه إلى الجمهور من خلال حبكة غير تقليدية، فالقصة الأصلية « على الأكياس » هي قصة قصيرة من السيرة الذاتية التي استوحى منها « حنا مينة»حتى الأن وكتب كثيراً من أعماله .

«على الأكياس » مكتوبة بإسلوب ذكريات حارة، بسيطة، تحولت هنا إلى بناء معقد،حاول المخرج «قيس الزبيدي » من خلاله أن يقدم لنا معاني الاضطهاد في مجتمعنا : التخلف، الجنس، القسوة والعنف، الاستغلال .هذه المعاني أراد أن يجعل منها نماذج معممة تجسدها الشخصيات التي يعبر كل منها عن واحد من تلك المعا ني ـ القيم، وطرح ذلك علينا سلفاً مستفيداً من بناء مسرح «بريخت» : بث نوع من الملحمية في التخاطب مع الناس وفي بناء العمل. كما لجأ إلى مونتاج يحاول أن لايفسح مجالاً لتأثير عاطفي بقدر مايقطع هذا التأثير ليتوجه إلى عقل المشاهد كي يحرضه على أن يتركز على هذه المعاني المجسدة، ثم يكشف عن الحقيقة الواقعية للحلم، ويرتفع بالواقع، ببعض تفاصيله، إلى مستوى الحلم ،يتداخل ذلك في نسيج واحد فيجعل من الماضي والذكريات والحلم والواقع كلاً واحداً، وذلك بوسيلة بصرية ومونتاجية.

وهذا ماشاهدتم أكثر من مثال عليه..فالشمعة التي تنتظر الأم الزوجة زوجها علىضوئها تصبح برجاً من الشموع في موطن يكاد يضيع فيه الأب، موطن مليء بالأشباح وبهاء ثم الرعب، هذه العلائم تتمثل لدى «قيس الزبيدي»

بأقنعة مستقاة من السيرك، أقنعة تهريجية، ولكنها إيحائية.

وهكذا نجد أنفسنا بصدد وسائل تعبير مأخوذة من المسرح وموظفة كمفردة من مفردات التعبير السينمائي . هل هذا يجوز أم لايجوز ؟..ليس هذا هو السؤال، إنما السؤال الجوهري هو :

هل حققت هذه المفردات غرضها أم لا؟

لدى «قيس الزبيدي» في هذا الفيلم محاولة جدية في اخراج الفيلم السوري، أو الفيلم العربي، عن منحاه التقليدي، وهناك قليل من الأفلام تابعت هذه المحاولة، أذكر منها فيلمٌ مرزاق علواش «مغامرات بطل» الذي أتى على نحو أكثر تطوراً، ولكنه تحقق بعد مايقرب من عشر سنوات مضت على فيلم«اليازرلي».

هناك أفلام قصيرة تابعت هذه الطريق ولكن «اليازرلي» هو الفيلم السوري الأول الذي حاول أن يخرج عن تقليدية الفيلم العربي ويضعه في أفق يصل به إلى مستوى من العلاقة بالجمهور غير تلك العلاقة التقليدية المألوفة في الأفلام عموماً. ولعل هذا الفيلم أتى استجابة تكاد تكون موضوعية أو تاريخية لطموح عبر عنه حدث هام جرى في دمشق بين ٨و١٢ نيسان ١٩٧٢ هو « المهرجان العربي الأول لسينما الشباب»

في ذلك المهرجان طرحت فكرة «السينما البديلة » وهي باختصار السينما التي تحاول أن تسير على طريق غير الطريق التقليدي ، غير طريق السينما الهابطة والتجارية التي ظلت تغرق أسواقنا وتشوه أذواق جمهورنا على مدى خمسين عاماً .

وقد ضم المهرجان خيرة شباب السينما العربيةالذين اجتمعوا في دمشق وأصدروا بيانات، وعرضوا أفلاماً، ومَنحوا ومُنحوا جوائز، وكان مهرجانهم تظاهرة لم تتكرر للأسف ولكن روح هذه التظاهرة استمر.

نستطيع القول أن شعار « السينما البديلة » تحول الآن في التداول إلى شعار « السينما الوطنية». ومن السينما البديلة إلى السينما الوطنية حصلت تطورات عديدة في بداية هذه الفترة ظهر هذا الفيلم وتبعته أفلام.. هناك، أسماء غابت، وأسماء ظهرت، ظهر مرزاق علواش على مستوى عربي وعالمي، ظهر عمار العسكري في الجزائر، ظهرت في مصر أسماء جديدة، ظهر في سوريا (محمد ملص) هيثم حتي، سمير ذكرى، في أواخر السبعينات.

السينما العربية التي بدأت التبشير بهذا النوع من السينما في «مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب » استمرت في أواسط السبعينات ومازالت متواصلة في أفلام سورية وعربية، شاهدتم بعضاً منها، وهنا لابد من القول : أن حياة الفيلم الفنية والفكرية ليست منفصلة عن حياة بيئته، عن ظروفه ، عن زمنه. صحيح أننا نشكو من أن الأفلام الجيدة قليلة . ولكن في ظروف عملنا، سواء في المؤسسة العامة للسينما، أو في ظروف العمل الثقافي العام في سورية وفي البلدان العربية حيث الانفتاح المعلن والمستتر يأكل ويجهض كل شيء، يسلّع الثقافة ويسلّع البشر والأخلاق والضمائر، في هذا الجو تشق السينا الوطنية طريقها دون أن يعتريها اليأس .

كنا في القاهرة أواخر العام الماضي/١٩٨٥/ عرضنا أفلاماً هناك، ووجدنا أن عدداً كبيراً من السينمائيين يقولون:«لا» ويقاومون ويصنعون أفلاماً جيدة تحريضية ومعادية لكل ماهو قائم في مصر، سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وأخلاقياً، ولايهابون، وهذا التيار لم يكن بهذا الاتساع الذي هو عليه الآن .ولكن هناك بالمقابل ظروفاً لم يعد من السهل تجنب تأثيرها. وفي ظل هذه الظروف يمكن القول بأن المؤسسة العامة للسينما المكبلة عضوياً بقوانين وتشريعات إدارية ومالية معادية للثقافة كالقانون/١٨/ الذي يجعل منها مؤسسة تشبه مؤسسة حلج الأقطان ومكتب الحبوب والأحذية وغير ذلك، مؤسسة انتاجية اقتصادية ليست ذات طابع ثقافي .

من هنا فإن مايجري وينتج في المؤسسة العامة للسينما هو جهود وزارة الثقافة، جهود العاملين فيها ضمن هذه الظروف، ومع ذلك فنحن متمسكون بهذه المؤسسة، متمسكون بهذه النوافذ رغم ضآلة إمكانياتها على تمرير النور، وباختصار نحن متمسكون بما هو موجود، ونناضل من أجل أن يتطور ذلك ويتسع، ونعتبر أن وجود هذه المؤسسة يشكل إحدى ثرواتنا الوطنية الثقافية والفنية التي سيقوم على تطويرها مفهوم السينما الوطنية بشكل صحيح

لست أدري إن كنت في هذه المقدمة وفيت الحق بعض القضايا الأساسية التي أثيرت لدي خلال المشاهدة، ولكني على الأقل أردت أن أضع بعض الإشارات كمدخل لحديثنا المفتوح المشترك، وأرجو أن أستكمل النقص في الإجابة على أسئلتكم واستفساراتكم.

حوار.. بعد الحديث:

- **س: حول فيلم «أحلام المدينة» قرأت فكرة تقول : إن الفيلم هو خطوة نحو إيجاد سينما وطنية محددة المعالم، هل توضحون لنا مفهوم أو فكرة السينما الوطنية؟**

- ج: الحقيقة أن «تعبيرالسينما» الوطنية كما هو تعبير «السينما البديلة» كما هو تعبير « الفيلم السياسي » هذه التعابير،الناس تصنعها، الناس تقترحها، وعندنا في سوريا وفي البلدان العربية، تنشأ هذه المصطلحات عملياً خلال المناقشات والحوارات لصياغة طموح ما . إذاً ليس بالضرورة أن تكون هذه التسمية مرتبة إنما هي تعبير عن طموح ما.

السينما الوطنية شأن السينما البديلة أو شأن أي سينما جادة هي التي تجعل على صعيد المضمون هدفاً دائماً لها: أن تحتضن هموم الناس، أن تحتضن هموم الوطن، قضاياه، مشاكله، أشياءه الملحة، وهي تقترب من هذه القضايا

اقتراباً واقعياً، اقتراباً صادقاً، مخلصاً، لايأخذ بعين الاعتبار كل العوامل التي تجعل من الحقيقة التي هي واقعية، حقيقة زائفة، تجعل كما جرى في فيلم «المصيدة» الفيلم المعادي لتجار البناء لايعطي هذا التأثير، لماذا ؟... هذه السينما ليست سينما وطنية بهذا المعنى، السينما الوطنية ليست ماركة للإنتاج ، السينما الوطنية موقف، فكرة، تصور، نهج، وليس كل فيلم انتاج المؤسسة العامة للسينما يمكن أن نعتبره من هذا النوع من السينما .

هناك نوعان : نوع كـ «المصيدة » يرفع أو يطرح قضية هامة وبالغة الأهمية وملحة، ولكنه يجهضها في المعالجة بحيث أنها تتحول إلى مهزلة، أشياء مفتعلة وأشياء مبالغ بها، والقيم فيها ضائعة وغير قادرة على التأثير بسبب عدم الإخلاص، بدءاً من التصوير، فالكتابة ، إلى التنفيذ .

هناك تصعيد للفكرة أكثر منه معالجة لها، وهذا النوع يصعب أن نضعه في خانة السينما الوطنية، هناك نقطة مهمة في السينما الوطنية هي الطموح نحو بناء هوية لسينما محلية .لايجوز أن نعتبر أن الفكرة أو القضية المطروحة الشريفة والمقدسة كافية لصنع فيلم شريف ومقدس،لا، حين ينفصل هذان الجانبان عن بعضهما انفصالاً كلياًلايمكن أن يكون هناك فيلم جيد،ودليل على ذلك بعض الأفلام التي شاهدتموها مثل المصيدة والعار.

«مغامرة رأس المملوك جابر» مسرحية سعد الله ونوس التي استفادت من أشكال الفن الحكائي العربي التراثي لترتفع به وترتقي إلى مستوى مسرح معاصر حديث .

سعد الله ونوس اقتبس هذه الحكاية ذات الطابع المغلق الذي ينطوي على عبرة - أمثولة- تنطوي على حكمة أخلاقية، وحوّل هذه الأمثولة إلى عمل مسرحي معاصر يريد أن يقول فيه أشياء جوهرية في الحياة المعاصرة ، هذا العمل استطاع في المسرح أن يخاطب الجمهور خطاباً فعالاً ومؤثراً وجدالياً.

■ **س: لوتعطينا فكرة عن قانون «١٨»؟**

□ ج: قانون/١٨/ هو القانون المعروف في الدولة بقانون المؤسسات العامة، أي «القطاع العام» وهو يسمي المؤسسة العامة للسينما مؤسسة اقتصادية، انتاجية وليست ثقافية، مما يجعل هذه المؤسسة كالمؤسسات الأخرى تعتمد في موازنتها على نفسها، أي عندما تبيع المؤسسة فيلماً، تستطيع أن تنتج فيلماً، عندما تنفق /١٠٠/ ألف ليرة عليها أن تأتي ب/١٠٠/ ألف ليرة أخرى، ليست لها موازنة في وزارة. ومن هذه الناحية التشريعية والمالية يعتبر السينمائيون أن هذا القانون جائر، لأن الفيلم ليس سلعة فقط، بل هو سلعة ذات خصوصية مرتبطة بالناس في نهاية المطاف من الناحية الأخلاقية والوجدانية والوطنية والاجتماعية.

السلع الأخرى مرتبطة كذلك بالناس، ولكن ليس بهذا المستوى من الخطورة من حيث التأثير على عقولهم وأخلاقهم وعواطفهم، السلعة الثقافية ذات خصوصية لعلاقتها العميقة والطويلة المدى بهم بوعيهم، ووجدانهم.

من هنا نرى أن هذا القانون يكبل عمل المؤسسة العامة للسينما ولايجعلها تمضي إلى أهدافها المطلوبة.

على مدى ربع قرن أنتجت المؤسسة حتى الآن /٢٥/ فيلماً، وهذا في حساب الانتاج السينمائي في بلد كبلدنا غاية في الضآلة ولاقيمة له، هناك امكانيات أن يكون لدينا انتاج من ٤ إلى ٦ أفلام، سنوياً، في القطاع العام من حيث المختبرات والخبراء، من حيث الكادرات، ولكن ليس هناك أموال. «أحلام المدينة» وبعده فيلم «سمير ذكرى» الذي انتهى مؤخراً «ووقائع العام المقبل» هو انتاجنا منذ سنتين حتى هذا الوقت، والآن يوجد فيلمان منذ العام الماضي.

وحتى هذا التاريخ لم ترصد لهم أموال، وبالتأكيد فإن هذا يعود إلى هيمنة هذا القانون على حياة المؤسسة العامة للسينما.

قد يسأل سائل : وما الحل ؟ ... الحل هو التحرر من هذا القانون،او جعل المؤسسة مؤسستين : مؤسسة للانتاج تابعة لوزارة الثقافة، ومؤسسة للتجارة وعندها لتتاجر كما تشاء، تستورد وتبيع وتشتري .

أما الانتاج الذي يهمنا جميعاً - يهم وزارة الثقافة والمواطنين والوطن والذي يلخصه شعار « من أجل سينما متقدة ومتحررة» هذا الانتاج لايمكن أن يتحقق في ظل قيود من هذا النوع، هناك الآن بعض الأفكار تطرح في العديد من المؤسسات والهيئات كالتلفزيون، والمؤسسة العامة للسينما، وزارة الاعلام، وزارة الثقافة،اتحاد الاذاعات العربية، نقابة الفنانين، أي أن هناك أفكار لإيجاد مخرج للإنتاج... هل هو تأسيس مركز انتاج موحد ..؟ هذا ممكن ..هل هو في الوصول الى مجلس وطني للسينما مؤلف من ثلاث هيئات؟... هذا أيضاً ممكن هل يتبع هذا الانتاج المركز رئاسة مجلس الوزراء مباشرة أو بعض الوزارات ؟ هذا أيضاً ممكن..

هناك أفكار من هذا النوع، وكل الأفكار وهذه المناقشات تدل بحد ذاتها على شعور الجميع بأزمة الانتاج السينمائي والانتاج التلفزيوني إذا أردتم، لأن التلفزيون يعاني كذلك معاناة شديدة من هذا الوضع .

■ **س: قلتم إن فن السينما هو فن الصورة، ولكن ألا ترون أنه بالاضافة إلى ذلك أنه فن مركب يعتمد على السمعي أيضاًبالإضافة إلى البصري، فلم تتحدثوا عن الموسيقا - موسيقا الفيلم - فيما تحدثتم؟**

□ ج: حاضر ستتحدث .. وهذا سؤال يمس كثيراً جوهر المدخل الذي دخلنا فيه لهذه الندوة.

الحقيقة إن ماهو شائع يقول أن السينما هي فن الصورة، ويفهم من ذلك أن الصورة هي التصوير، يعني صورة بشكل مجرد، السينما فن مركب -كما قال الأخ - من جملة عناصر، ولكن لكي يكون الفيلم ناجحاً يجب أن يكون هذا التركيب تركيباً عضوياً، بحيث تذوب هذه العناصر في نسيج سردي معين،

وفق تصور معين، يؤدي إلى مشاعر وتجاوب معين.

وعلى ذكر الموسيقا، فإن الموسيقا حين تتكلم تصمت العناصر الأخرى، يقول « إزنشتين» :«إن الصمت هو لغة أيضاً»، هناك كثير من الأفلام لاتعتمد الموسيقا إطلاقاً، وإنما المؤثرات الحية فقط، وتجعل الكثيرمن المشاهد خالية من الكلام، ولاحظتم أنه في بعض المقاطع التي شاهدتموها هنا أن الكلام والحوار فيها قليل جداً، هناك أفلام بكاملها تلغي الكلام، ليس بشكل ارادي، وإنما يجد كاتب السيناريو والمخرج أن هذه الوسيلة هي الأسلم للوصول إلى تأثير معين ، كما في فيلم «الجزيرة» الياباني الذي ليس فيه أية كلمة على الاطلاق، وهو فيلم روائي.

الكلمة منذ أن دخل الصوت إلى السينما أصبحت ذات أهمية كبرى كوسيلة تعبير سينمائي، ولكن استخدامها الفاشل سواء كانت على شكل حوار، أصوات، يجعل من كثير من الأفلام أفلاماً إذاعية، إذا صح التعبير، فيها صورة وكلام، والاثنان متناقضان غير مندمجين على الإطلاق.

هذا ليس دليل على أن الكلمة في السينما غلط، وأن السينما هي فن الصورة وعليها أن تعبر بالصورة دون الكلمة، لا، فحين توظف الكلمة بشكل سينمائي، عند ذلك تصبح عنصر تعبيردرامي سينمائي بصري، وهذا يعني أنك تشاهد الموسيقا، وتشاهد الحوار،وتشاهد الفن التمثيلي، وتشاهد العناصر الأخرى، السينما فن بصري،فينبغي أن تذوب هذه العناصر في سياق هذا الفن، وفي مخبره الخاص، في مطبخه الخاص.

في كثير من الأحيان، وحتى في الكتابات، وغالب الكتابات تتعرض للأفلام من خلال الحكاية التي يسوقها الفيلم، تفسر هذه الحكاية وتقول : إن هذا صحيح وجيد، أو غير جيد، وهذا منطقي، وهذا ...الخ ولكنها لاتتعرض للمسألة البصرية، وكأن السينما فن حكائي، يمكن قراءته كقراءة القصة وليس

فناً بصرياً . طبعاً هذا جزء من تخلف الثقافة العامة السينمائية الموجودة ووسائلها في البحث والاسهام بإعطاء هذا الفن حقه، وإيصال هذه الحقائق عنه إلى المشاهد.

إنه لايجوز تفضيل أي عنصر على عنصر أخر من حيث المبدأ، إلا إذا رؤي أن الفيلم اعتمد اعتماداً كلياً على «البورترية » مثلاً، اعتمد على لقطات معينة، كما لو وجد بأن اللقطة الطويلة المستمرة دون انقطاع هي وسيلة لإيصال شعور وأحاسيس معينة كما في فيلم «اليائسون» المجري، إذا كان أحدهم قد شاهد هذا الفيلم، وهو موجود في المؤسسة العامة للسينما، هذا الفيلم يعتمد على لقطات طويلة طويلة، بمعنى: دون قطع، أي أن المشهد يتابع دون انقطاع في لقطة واحدة، هذه طريقة توحي بالاستمرار، توحي باستمرارية المشاعر، باستمرارية الشحنة، دون أن يحدث قطع بين لقطة وأخرى.

كذلك فإن مخرج سوفييتي كبير هو « تاركوفسكي» يعتمد هذا المبدأ، ليس دائماً، ولكن في بعض الأفلام يرى بأن هذا المبدأ يقوده إلى إيصال المشاعر، إيصال القول الذي يريد أن يقوله للمشاهدين .

واللقطة الطويلة عند هذا المخرج وغيره لها أيضاً مفرداتها، لقطة طويلة يكون فيها «البورترية» عابراً مثلاً وليس مركزاً عليه ....الخ .

وهكذا لكل أسلوب عناصره ومفرداته، ومن حيث المبدأ ليس هناك شيء مفضل أومرفوض في الفن، الفن رحب كالحياة، ويحاول أن يكون كالحياة، كل طموحاته أن يكون كالحياة ... ولذلك فهو يستوعب بشكل خلاق أي طموح، وأي تشوف، وأي ذوق، وبالتالي أي استخدام لأي وسيلة تعبير .

■ **س: لوتحدثنا عن هجرة جمهور السينما إلى الفيديو والتلفزيون ؟**

□ ج:في ظل التطور التكنولوجي المعاصر، هاجر مشاهدو السينما إلى التلفزيون والفيديو، فماذا نرى في هذه الظاهرة ؟

التلفزيون اكتشاف وانجاز تكنولوجي هام جداً في حياة الانسانية، وبشكل خاص في الحياة الثقافية.

أحدث التلفزيون ثورة في وسائل الاتصال الجماهيري، بحيث أنه أصبح يضع العالم بأسره في مكان وزمن الحدث في آن حدوثه، ولاتزال هذه السمة، هذه الميزة، تميز التلفزيون عن غيره، ككونه أداة لنشر وشيوع الأعمال الأدبية، والأعمال السينما ئية، الأعمال الفنية، الأعمال الدرامية، زيارة المتاحف، التعليقات، الاعلان، السياسة ...الخ

التلفزيون بهذا المعنى أحدث ثورة كبرى، وهذه الثورة أرغمت جميع الوسائل الثقافية الأخرى والاعلامية لإعادة النظر بنفسها لكي تساير هذا التطور، فالصحيفة لم تعد تستطيع أن تحقق أي سبق بالقياس إليه، حيث ينتشر مراسلوه في كل أنحاء العالم، وكاميراته حاضرة، وينقل الحدث إلى مئات الملايين وألوف الملايين في آن واحد وفي وقت حدوث الخبر فينقله حياً.

التلفزيون الذي أصبح جهازاً ضرورياً في أي بيت، ينقل عشرات الأعمال الريبورتاجية والسياسية والاعلامية وبرامج الأطفال والمسلسلات يومياً، وأصبح صديق العائلة المفضل ومفرق الجماعات بحيث أنه إذا أتاك ضيف تجلس إلى التلفزيون ولاتتكلم معه، مع هذا فإن التلفزيون أغنى الكثيرين عن أن يتنكبوا عناء التفتيش عن فيلم والذهاب إلى صالة سينما، لأنه في ظروف شيوع التلفزيون ومن بعده شيوع الفيديو أصبح هذا العمل مشقة ويفضل الكثيرون أن يركنوا إلى الراحةو مشاهدة ماتقدمه الشاشة .

لاشك أن هذا الواقع أثر تأثيراً سلبياً على ارتياد دور السينما ولكن يبدو لي شخصياً، أن هذا التأثير ليس واحداً في العالم السينمائي .

في مناطق كثيرة من العالم، لم يتراجع جمهور السينما أمام التلفزيون بالقدر الذي نلحظه لدينا، كما أن شيوع الفيديو في البيوت ليس كبيراً كما هو

لدينا، أي أن هناك ظواهر للظاهرة نفسها، ولكنها ترتبط أحياناً بظروف خاصة بدرجات تطور معينة، بمستويات ثقافية معينة، خذ بلدان الخليج مثلاً، تجد أن عدد أجهزة الفيديو المنتشرة لايمكن تصوره. وتجد أنه في فرنسا ينتشر الفيديو بقدر الربع، هذا يمكن فهمه في بلدان كالسعودية والخليج حيث لايوجد سينما ويكون الفيديو هو متنفس الناس الوحيد.

في بلدان أخرى متقدمة سينمائياً لم تتأثر السينما إلا مؤقتاً، وبقدر معقول طبعاً، فرض التلفزيون على السينما أن تعيد النظر في السلعة، وخاصة في البلدان التي تنتج انتاجاً ضخماًتجارياً، حيث تردت نوعية الأفلام، إذ حاولت أن يكون هدفها يوافق ويتفق مع الهدف العام للثقافة السائدة التي يشيعها التلفزيون .

يوجه التلفزيون في العالم أحد أثنين، إما الشركات وإما الدول، وهو لايخرج على الإطلاق عن رقابة هذه الدول أو الشركات، ويصب، وفق توجهها، في كل برامجه في الهدف الذي من أجله يمول، وهذا يجعل منه وسيلة أكثر خطورة بما لايقاس من السينما، كونه يدخل كل بيت، وتبث توجهات صناع وممولي برامجه ومواده يومياً خلال عدة ساعات من دون إذن ومن دون جواز سفر، ومن دون أن يكون لك رأي، فأنت عليك إذا كبست هذا الزر أن تشاهد .

هذا أثر على السينما الوطنية بطبيعة الحال، وخاصة في بلد إنتاجه ضئيل كإنتاجنا، إضافة إلى أن وسائل ترويج الفيلم لدينا متخلفة، وجمهور صالاتنا يتناقص وليس هناك تفكير جدي في مواجهة هذه المسألة، كإقامة الصالات في الأحياء من المدن الكبرى، وليس في المركز فقط، ويقع على عاتق الجهات الثقافية المسؤولة تبني هذا المشروع.

الفيديو أيضاً جعل الناس يأتون بأي فيلم إلى المنزل، وهذا أيضاً أغناهم عن الذهاب إلى صالات الفيلم.

إن الوسيلتين ـ التلفزيون والفيديو ـ كأي اكتشاف وإنجاز علمي يشكلان سلاحاً ذا وجهين، فهو يمكن أن يكون أداة تعبئة، أداة تثقيف، أداة تبصير، أداة نشر وعي، ويمكن أن يكون العكس صحيحاً.

إن الفيديو يمكن أن يمرر إلى البيت الأفلام الرديئة، الأفلام المنحطة، ولكنه وسيلة لأن يشاهد الناس في بيوتهم مالم يشاهدوه في الصالات من الأفلام الجيدة في تاريخ السينما والسينما المعاصرة، وهذا موجود، وذاك موجود. الأمر الأهم هنا، هو ماذا نريد نحن من الفيديو ؟ ماذا نريد من التلفزيون ؟ هذا هو الجوهري في المسألة .

■ **س:ماهو الفرق بين المخرج السينمائي والمخرج التلفزيوني؟**

□ ج: الفرق في المهنة ضئيل للغاية، يكاد يكون فرقاً لايذكر، لحساب السينما طبعاً، أي أنه في حدود علمي، ليست هناك معاهد عليا تدرس التلفزيون في العالم، هناك دورات، أنا اتبعت دروة، منها ثلاثة أشهر إلى ستة أشهر للتلفزيون ضمن سياق دراسة سينما ست سنوات، المخرجون الذين يعملون الآن في التلفزيون، هم زملاؤنا وأحباؤنا، «هيثم حقي»«محمد ملص »، «هيثم » يعمل بالفيديو الآن ولم يكن بحاجة إلى دراسة أكاديمية، وإنما كان بحاجة إلى أن يتعرف على الاستديوهات، التي يختلف فيها مبدأ التصوير، فهو أبسط بكثير، وبالتالي فهو يطبق ما اختبره في السينما على التلفزيون، وغالباً لاينجح ذلك، لمحدودية الوسائل التلفزيونية، في السينما يسجل الصوت بمعزل عن الصورة، فتصنع الصوت حين تريد أيضاً؟ فتصحح الألوان في ا لمختبر .

حين ظهرت الكاميرا المحمولة أصبحت هناك مشكلة صوت، تلاحظون حين يكون هناك تصوير خارجي في مسلسلات تلفزيونية بكاميرا محمولة، أنه دائماً يوجد« وشة وخشيش» الكاميرا المحمولة لاتعطي صفاء مما يعرقل الحلول الصوتية أحياناً..يعني هذا أن هناك فروقاً كبيرة بين السينما والتلفزيون، المخرج

السينمائي يستطيع أن يعمل في التلفزيون بكل بساطة، طبعاً من ناحية يسير التلفزيون إلى ابتكارات أعقد، ولكنها أبسط أيضاً، أي أنه قد تحدث إنجازات جديدة تسهل العملية وتؤمن ميزات فنيةأكثر للصورة .

■ **س: نرحب بك أستاذ سعيد، في طرطوس، وعندي سؤال من ثلاث نقط أريد الإجابة عليها :**

١ـ تقويم هذا المهرجان

٢ـ مقارنته بمهرجان العام الماضي «مهرجان السينما التسجيلية السورية»

٣ـ المقومات المطلوبة للوصول إلى مهرجان أفضل.

□ ج:الحقيقة،هذا تذكير ودي بشيء كان ينبغي أن نتحدث عنه، نتوقف عنده نظراً لأهميته .

هذا هو المهرجان الثاني الذي يقيمه النادي السينمائي في طرطوس، وأشارك فيه، المهرجان الأول كان مكرساً ل« السينما التسجيلية » السورية، ونحن كنا في دمشق مع هذه الفكرة، لأن الفيلم التسجيلي مظلوم، وهو لايتوفر له الجهود الدؤوبة من أجل التعريف به، ومن أجل دراسته ومتابعته لإشاعته بين الناس .

المهرجان الأول كان بنتائجه المباشرة التي لمسناها في هذه الصالة ، لمسناها وشاهدناها، كان جيداً .

هذا المهرجان أيضاً له خصوصية « الفيلم الروائي » ومع أن النادي بذل في تنظيمه جهوداً، ربما أكبر من جهود العام الماضي، ولكن تظل هناك حقيقة هي أن الفيلم الروائي له شعبية أكثر من الفيلم التسجيلي.

الجهود المبذولة أفصحت عن نفسها، فالحضور يومي وكبير،والاهتمام يتبدى يومياً بمجموعة من الأسئلة المختلفة، صحيح أنها تتركز على الجانب الجوهري من الفيلم، وهو جانب المضمون والمقولة والموضوع والاتجاه ....الخ.

ولكن النقاشات لم تخل بمجملها من طموحات وجوانب تتعلق أيضاً في محاولة تلمس الأشكال للفيلم السينمائي ومفرداته، هذا الجو (الاقبال - النقاش - الاستمرار) يترك انطباعاً بأن النادي يواجه، وعليه أن يواجه، مسؤولية كبيرة في تطوير هذا العمل الذي أصبح ثميناً وكبيراً بكم أنتم الحضور، مما يبرر وجود النادي، وليس هناك من مبرر لوجود أي نادٍ إلا أن يستمر ويحافظ على جمهوره، ويطور علاقته بهذا الجمهور ويغنيها،سواء بالعروض أو المناقشات، أو بأشكال النشاط الأخرى .

إن مايقوم به نادي طرطوس - ليس انطباعاً وإنما رأي وقناعة - هو جهد ثقافي كبير، وقد لايلحظ البعض أهميته الآنية، ولكن له أهمية مستقبلية، أهمية في استمراره من حيث أنه يدور أم يتركز حول فن كبير وخطير بالقدر الذي يعرفه الجميع .

هذا الجهد ليس بحاجة إلى شهادة، وهو إن كان بحاجة إليها، فأنا أحمل إلى دمشق وإلى الأوساط السينمائية العتاب الكبير، أحمله إلى زملائي الذين لم يشاركوا في هذا المهرجان، أنا أحمل أجمل الانطباعات وأعمقها عن هذا الاقبال وهذا الإهتمام الذي لمسته خلال أيام المهرجان .

■ **س:بإعتبارك تحدثت عن النادي السينمائي، نتمنى لو تعطينا فكرة موجزة عن حركة النوادي السينمائية في العالم، والنوادي السينمائية في العالم العربي؟**

□ ج: هذا الحديث يحتاج إلى وقت طويل، حركة نوادي السينما في العالم تكاد تكون قديمة قدم السينما، في أوائل العشرينات من هذا القرن نشأت حركةنوادي السينمافي العالمعلى أيدي كبارالمفكرين السينمائيين الذين سرعان ماأصبحوا هم حملة أو واضعي التراث الكلاسيكي السينمائي من فرنسيين، مجريين، ألمان أوسوفييت في العشرينات ، أسماء كبيرة أصبحت الآن تشكل الكلاسيكيات الكبرى الأساسية في الفكر والتراث السينمائي في العالم.

اقترنت هذه الحركة بالإتجاهات، مثلاً :الاتجاه الطليعي في فرنسا كان زعماؤه مؤسسين في حركة نوادي السينما هناك، وقد انتشرت هذه الحركة مرتبطة بتوق الثقافة والفن إلى احتضان هذا الفن الخطير الذي اعتبر فن القرن العشرين، ولقي حماسة من خيرة العقول والمواهب في اوروبا، وكانت مهمة إشاعة هذا الفن هي مبرر وجود نوادي السينما ـ، واقترن هذا الشيوع بدراسة هذا الفن وصدرت عن نوادي السينما خيرة الدراسات المحلية ـ كل في بلده ـ في ذلك الوقت.

في العالم العربي لاأملك معرفة دقيقة حول هذا الموضوع، لكن حركة نوادي السينما في تونس ليست قديمة، حركةهذه النوادي في سورية أقدم نسبياً، وقد تطورت حركة نوادي السينما في البلدان العربية بشكل متفاوت، ففي تونس أصبحت حركة جماهيرية بحيث أنها تغطي كل أرجاء تونس، وأصبح لها مراكزها ونشراتها وصلاتها ودوراتها واتحاداتها ووجودها الرسمي، إلى درجة أن لها وجوداً رسمياً في المهرجانات الكبرى التي تقيمها تونس، مثل مهرجان « قرطاج»و «الهواة»

وتقيم نوادي السينما «الجامعة التونسية لنوادي السينما» أيضاً ندواتها ومؤتمراتها ومهرجاناتها، وفي وقت قريب هناك دعوة من «الجامعة التونسية لنوادي السينما» لإقامة مؤتمر، دعي نادي دمشق باعتباره عضواً في « الاتحاد الدولي لنوادي السينما» لحضور هذا المؤتمر.

هناك نادي القاهرةأيضاً، وبالنظر لكون مصر البلد العربي الأول انتاجياً، ويوجد جو سينمائي وتقاليد ويوجد صيناعة راسخة، لذاوبالتالي يوجد مناخ لكي تنشط هذه الجمعيات والنوادي، وهي تلقى الدعم والتجاوب من قبل السينمائيين من جهة، والجمهور الواسع من جهة أخرى .

نحن في سوريا، وهذا على ماأعتقد يهمنا جميعاً، هنا تتعسر حركة نوادي

السينما أكثر مما هو في البلدان الأخرى لجملة عوامل، أبرزها الامكانيات .

تأسس نادي السينما في دمشق عام ١٩٥٢ بمبادرة من بعض المثقفين الذين لاعلاقة لهم بالسينما، سوى الهواية، حين كانوا طلاباً في فرنسا، الدكتور « رفيق الصبان» الدكتور« هشام متولي» ... وعدد من المثقفين الآخرين وتلاميذهم، وبدأ بعروض ونشرات، وكان بذلك قد وضع بداية لنشاط جديد ثقافي في دمشق، سرعان ماتطور وتكامل حين اغتنى بوجود سينمائيين ومثقفين وأدباء وصحفيين وجمهور واسع من الطلبة ، إلى أن انتهى إلى ماهو عليه الآن من شبكة لنوادي السينما في كل المحافظات تقريباً ووجود اتحاد نوادي السينما في سوريا، وعضوية نادي دمشق هذا بالاتحاد الدولي لنوادي السينما، وعلاقاته الوثيقة بالكثير من النوادي، العربية والعالمية .

لكن هذا النشاط لايزال يعتمد، ليس على إمكانيات مالية ثابتة وخاصة، وإنما يعتمد على المبدأ الجوهري في عمل النوادي، وهو التطوع من قبل الغيورين أو المتحمسين الذين لديهم القناعة بهذا العمل الثقافي الهام، الذين يتابعون بقدر ماتسمح الامكانيات من نشاط .

نحن نطمح الآن، وهناك جهود تبذل، لإنعاش نوادي السينما في المحافظات عن طريق توحيد الجهود بيننا وبينها بالتوجهات العامة وفي مصادر الدعم، وفي البرمجة،وفي تخطيط العمل وإحياء ما هو موجود «إتحادنوادي السينما» بأن يأخذ دوره في رعاية ودفع عمل مجمل النودي في القطر .

■ **س:في« ثلاثيةالعار» كان الحوار شبه معدوم، رافق ذلك طرح طبقي، فهل كان لهذا الطرح وهذا الانسجام علاقة بخوف المخرجين، أو لجوئهم إلى الرمز، ثم ماعلاقة الرمز بالسينما ثم ماموقع السينما السورية من الطرح الطبقي؟**

□ ج: الهم الاجتماعي في «ثلاثية العار» واضح وهو يستند إلى قصص الفنان

«فاتح المدرس» هذه القصص التي تعالج الواقع الاجتماعي القاسي الذي كان موجوداً شمال عفرين، وغياب الحوار أو قلته في بعض القصص ليس دليلاً على خوف أو عدم خوف، لأن الطرح موجود، والشيء الذي شاهدناه هو موقف واضح ضد الاقطاع ومظالم الاقطاعيين،وهو موقف طبقي اجتماعي .

أنا لم أفهم لماذا نعتبر غياب الحوار، أو قلته دليلاً على بينما هو في الحقيقة محاولة فنية وليس تعبيراً عن خوف، لأن هذا الطرح موجود، وموجود بفظاظة أحياناً، يعني أنه موجود بشكل يخرج عن اللياقة الفنية، ومن الممكن أن تطرح طرحاً اجتماعياً دون هذا الالحاح، هذا التبسيط، والكلام لايزيد من وجود الطرح الطبقي فيما أعتقد، وفيما شاهدناه .

وبالنسبة للرمز في الفيلم، لاأظن له وجودا، إنما هناك محاولة تجريب بعض التقطيعات، بعض التكرارات، الأمر الذي ميز تلك الفترة في السينما السورية، فترة حماس الشباب، وأفلام الأجزاء القصيرة الثلاثة هي الأفلام الأولى لهؤلاء المخرجين بعد عودتهم من دراستهم متأثرين بما شاهدوه، والجو الذي أشرنا إليه هو جوسنة ١٩٧٢، التقطيع المونتاجي الخاص، تكرار الصورة، محاولة الخروج عن المألوف . هذا شيء مشروع ولكن دائماً في تعبيره الأول، في محاولته الأولى يبدو ساذجاً ولايصمد كثيراً للزمن .

هؤلاء المخرجون لم يعودوا الآن يصنعون أفلاماً بهذا الشكل،الآن إذا حقق «قيس الزبيدي» فيلماً روائياً طويلاً، فأنا واثق أنه لن يصنعه على هذا الشكل، لأن هذا الشكل يلغي الزمن، والزمن عند الفنان أساسي.

أما بالنسبة لمكانة السينما السورية من الطرح الطبقي، فأقول: أنه لم تكن السينما السورية في القطاع العام، في أي فيلم، بعيدة عن هذا الهم، ولكن هل المسألة هي بأن السينما السورية تطرح طرحاً طبقياً أم لاتطرح ؟ـ أظن أنه ليست هذه هي المسألة، كيف تطرح هذا الهم هو المهم، هناك أفلام جيدةاستطاعت

أن توصل هذا الطرح وتوصل من خلاله تأثيراًمعيناً إيجابياًعلى الناس، وهناك أفلام طرحت طرحاً طبقياً ولكنه لم يستطع أن يؤثر بأحد، لأنه اعتمد طريقة تبسيطية مباشرة تفتقر إلى بحث عن وسيلة للإتصال جديةو مؤثرة، لاتستخدم وسائل متقنة، تعتمد على رواية الحدث كما هي حال المسلسلات التلفزيونية الدارجة الآن،إذ تروي الحدث، تبدأ بفكرة،نجد أن الفكرة جيدة، وبعد ذلك، ثلاث عشرة ساعة من رواية أحداث لاتغني الفكرة،لاتوضحها، لاتؤثر بالناس،بل تشيع الملل،وأصبح الناس يلتقطون فكرة أي مسلسل من هذا النوع منذ الحلقة الثانية،وكذلك الأفلام.

اذاً،المسألة ليست في الطرح الطبقي، إنما كيفية هذا الطرح، السينما السورية دائماً تحتظن الهم الاجتماعي، تنطلق منه، ولكن تعبيرها عن هذاالهم متفاوت القدرة،متفاوت الكفاءة على التأثير، متفاوت في مستوى المعالجة أيضاً، بحيث إن كثيراً من الأفلام يمكن أن تغيب، وغابت من الأن، وأصبحت قيمتها في أنها صنعت سنة كذا فقط ، وهناك أفلام ستبقى وستكون منطلقاً، وسيتطور بعض عناصر التعبير فيها والمعالجة والفكر والموقف.

- **س: فيلم «الاتجاه المعاكس» أدير حوله نقاش كبير، لو تعطينا رأيك في هذا الفيلم من حيث الأسلوب ؟**
- ج: «الاتجاه المعاكس» هو الفيلم الأول أيضاً لمروان حداد صنع هذا الفيلم في سياق الشعور الوطني الخائب، الذي أعقب هزيمة سنة ١٩٦٧ صنع هذا الفيلم ليقول بأن هناك من هو مستمر، وهناك الطاقة على البقاء على الاستمرار، على الكفاح، وأخذ مادته من حياة الشباب.

إنّ الفيلم، كما أشرنا سابقاً، هو فن السرد، وهذه الفكرة الجميلة والمؤثرة تصل بما لايعد ولايحصى من الأساليب، ومنها هذه الطريقة العادية والمألوفة، التقليدية في رواية الأحداث .

هذه الفكرة تحولت إلى أحداث، ماذا جرى لفلان؟ وعلاقته بفلان ؟

وكيف كان فلان...؟ ولكن ماذا على صعيد المشاعر، على صعيد التأثير من خلال نموذج صادق فنياً وعميق ؟ أعتقد أننا لم نلمس هذا الشيء في أية شخصية من هذه الشخصيات، ولم يصلنا سوى هذه الفكرة الأساسية التي توجعنا، تؤثر فينا، ولكنها تؤثر كفكرة .

يمكنني القول أنني إذا قلت إن هذه الأفلام فضيلتها أنها ذاكرة لنا، تذكرت « صباح الجزائري» حين كانت وجهاً بالغ التبشير في هذا الفيلم، تذكرت في « العار» «انجريد جبور » التي لم تقدم للسينماالسورية فيما أعلم وأعرف أفضل من ظهور هذه الفتاة على الشاشة وهي الآن سيدةلديها طفلان، وقد انقطعت عن السينما نهائياً، وتعيش عالماً آخر،كما أنني أذكر وجوهاً غابت كلياً « محمد صالحية» في «سائق الشاحنة»،«صبري عياد» توفي .. آخرون انقطعوا.

يوجد أفلام يبدو أنها ستكون سجلاً لذاكرتنا أكثر منها انجازات فنية بحد ذاتها، ولكن هنا يجب أن نكون منصفين، إذ أنه ماكان ليظهر جيل غير هؤلاء إلا على أساس هذا الانتاج .

هذا الانتاج ضروري لنا ولازم، نحن صنعناه، ولاأحد يستطيع أن يلغيه، «محمد ملص» عمل «أحلام المدينة» صحيح أنه فيلم جيد إلا أنه لم يهبط من السماء، «محمد ملص » أتى على شيء موجود، كذلك «سمير ذكرى» وغيره، والذين سيأتون،وهكذا تكونت مسيرة السينما السورية من هذه الأخطاء ومن هذا التبسيط ومن هذا الطموح أيضاً ... ومن هذا التجريب صار لدينا شيء نسميه على تواضعه «السينما السورية»وسجل هذه السينما.

لذلك نحن نحب هذه الأفلام، نحبها لأنها شكلت لدينا سينما وطنية، سينما مليئة بالأخطاء والقصور، ولكن كما يقال عن كثير من العظماء :«إن جميع إنجازاتهم بدأت من أخطائهم » آزنشتين صار عظيماً في « باتيومكن»

من كل تجاربه في المسرح وتجاربه المونتاجية الأولى في الغرف المظلمة، من الابتسامات الخاطئة، كما كانوا يسمونها عنده، من كل هذا ظهر هذا العبقري، نحن لانقول بأننا نطمح إلى عبقرية، ولكن نحن نريد سينما تستمر، وهذه الأفلام جزء من هذا الاستمرار.

■ س: ماهو مبعث تكرار طرح نموذج رجال الدين في الأفلام؟

□ ج: أميل إلى الاعتقادبأن هذا التكرار مبعثه أنه يتناول الجزء الملتصق بالسلطة من رجال الدين، ولاشك أن رجال الدين هم رجال دين، ولكنهم شأننا جميعاً، كماهي عليه الحياة، هناك بينهم اتجاهات مختلفة ومشاعر مختلفة، ومستويات من الوطنية والحس الاجتماعي مختلفة أيضاً ، كذلك لرجال الدين خاصة أن الدين كدين ليس هو المطروح، وإنما المطروح هو طرح أناس لهم علاقات، يعيشون في مجتمع، طرح مؤسسات وموظفين وغير ذلك، ولذافمن الطبيعي أن يكون لهم دور .

على كل حال فإن الجانب الأساسي الذي يتناوله الفن غالباً من رجال الدين، هو الجانب السلطوي من الدين، أو المتمثل برجال الدين اللاصقين بالسلطة، وأميل إلى الاعتقاد أن هذا التكرار في الطرح مبعثه هذه الفكرة، أما أن رجال الدين أو الكثير الكثير منهم قد حملوا راية الكفاح الوطني، فهذا ليس بحاجة إلى شهادة أيضاً .

إن هذا التراث ملك للناس سواء كان لدينا أو في الجزائر بشكل خاص، لأن الإسلام في الجزائر كان له طابع وطني أكثر مما له طابع ديني، على الأقل في الفترات الطويلة من الاستعمار الفرنسي، وأمر طبيعي أن ينهض هؤلاء بعبء العمل الوطني إلى جانب الجماهير، وإلى جانب رجال آخرين وقيادات أخرى.

عن رجل دين وطني مثلاً، ظهر مسلسل «عز الدين القسام» ومن الممكن أن يظهر شيء عن الشيخ محمد الأشمر، عن «الشيخ صالح العلي» أيضاًظهر فلم عرض في هذه الصالة.

إذاً ليس هناك شيء مقصود في هذا الطرح سوى انتقاد رجال الدين الذين لعبوا دوراً رجعياً ومعادياًللجماهير، وكانوا ملتصقين بالاقطاع والمتنفذين.

وفي الواقع،إن الصورة ليست هكذا، هناك رجال دين مجاهدون، ولا أريد أن أذكركم بشيوخ منطقة لديكم هنا وهناك، رجال دين مجاهدين كان لهم مواقف طبقية متضامنة مع الفلاحين، وغير مؤيدة للاقطاع، إلى جانب رجال دين آخرين كانوا دائماً مع الاقطاعيين، هذا شيء موجود.

فالحياة والكفاح والنضال العام والتناقض الاجتماعي على مدى تاريخنا وتاريخ أمم أخرى، لايخلو من مثل هذه الاشياء، دائماً كان هناك هذا الصراع، ودائماً كانت هناك قوى دينية معادية للجماهير، وقوى دينية أخرى ربطت مصيرها بالكفاح الوطني والاجتماعي .

***

أخيراً اسمحوا لي أن أشكركم على صبركم وحضوركم هذه الندوة وآمل أن تدعموا هذا النادي وأن يتطور عمله بكم، وأرجوا أن نلقاكم في أكثر من مناسبة، وليس بشكل سنوي، هناك الكثيرمن الأشياء التي يمكن أن يقدمها النادي لجمهوره هنا، ونحن سعداء جداً وسنكون سعداء جداً بالتجاوب مع أي نشاط يقوم به النادي، ونحن سنسانده.

القسم الثاني

«معارك» حول السينما السورية

- نشر الاستاذ حسين العودات ملاحظات على فيلم «وقائع العام المقبل»، ردَّ عليها سعيد مراد ـ في الصفحات التالية، نص مقال العودات ورد مراد عليه:

نقاش حول فيلم :
«وقائع العام المقبل»

في العدد ٧٤٣٠ من جريدة «الثورة» الدمشقية كتب الاستاذ حسين العودات عرضاً لوقائع مهرجان موسكو السينمائي الخامس عشر تطرق فيه للفيلم السوري «وقائع العام المقبل». مبدياً أراء فيه فرأى سعيد مراد بأن يناقشها.وهذه، أولاً كلمةالاستاذ عودات:

خيب فيلم سمير ذكرى «وقائع العام المقبل» الآمال وخاصة أمال من شاهده من العرب، فقد كان «العمل الدرامي فيه ضعيفاً جداً، ومعباً بالتفاصيل غير المفيدة، وتنقص اخراجه الحرفية» كما قالت جريدة المهرجان،التي رأت أيضاً أنه من غير الممكن اعتبار هذا الفيلم من الأفلام السورية الناجحة، مهما كانت نوايا مخرجه طيبة . وقد توصل المشاهدون إلى الاستنتاج نفسه الذي توصلت إليه الصحيفة .

يريد الفيلم أن يروي الحال البسيكولوجي للفنانين الشباب وصراعهم مع البيروقراطية، من خلال عودة شاب من الخارج بعد أن هيأ نفسه لقيادة أوركسترا، إلا أن البيروقراطية لاتتيح له فرصة النجاح، ويضيف المخرج إلى هذا المحور الأساسي أحداثاً ثانوية لا أهمية لها، ويبالغ في استخدام ألفاظ نابية بدون حاجة لها «سفح العذرية، العادة السرية، الاستمناء....» مفترضاً أن ذلك يعطي الفيلم مستواً ثقافياً مميزاً، وكأن البذاءة صفة ملاصقة للمثقفين، وكأن الملاحظ أن من هواجس الفيلم الحديث عن الجنس بمناسبة وبدون مناسبة . كما حاول المخرج التوصل لإسقاطات إجتماعية وأخلاقية وسياسية دون نجاح . فبدأ الفيلم ضعيفاً وغير مفهوم.

يطرح فيلم سمير ذكرى تساؤلاً مشروعاً حول مدى اهتمام السينما السورية،وخاصة سينما القطاع العام، بالأولويات وبالمشاكل الملحة للشعب ومناقشة شؤونه واحتياجاته، وتأدية رسالتها كسينما جماهيرية .ويبدو أن هذا الفيلم لم يهتم بهذا كله،وكان هاجسه أن يعرض في مهرجانات سينمائية ويحصل على جائزة بأي ثمن، وإلا مامعنى أن يعرض في فرنسا وتونس وموسكو وفي بلدان أخرى دون أن يراه المشاهد السوري حتى الآن، رغم مضي عام ونيف على انتاجه، خاصة وأنه الأكثر تكلفة بين الأفلام السورية على الإطلاق،وياليته حصل على أية جائزة لهان الأمر ولاقى بعض العذر، أما أن يكون حشفاً وسوء كيلاً، فما أظن ذلك مقبولاً.

الاستخفاف بأفلام القطاع العام.. لماذا ؟

تحت هذا العنوان وفي العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٧/٩/٥من جريدة «الثورة» رد الناقد سعيد مراد على ماكتبه الاستاذ حسين العودات في المقال التالي:

ماكان لي أن أتوقف عند ماكتبه الصديق الأستاذ حسين العودات، لو أن

الأمر يخص رأيا نقدياً للكاتب في فيلم سمير ذكرى «وقائع العام المقبل»، ففي هذه الحالة، كان لابد لهذا الرأي من أن يعتمد مبادىء نقدية أولية حتى يستقيم له قول مايريد، بما يضيء الفيلم أو جوانب منه . في مقدمة هذه المبادىء، قراءة الفيلم قراءة شاملة متأنية، تفيه حقه في الوصول إلى القارىء كما هو على حقيقته، خاصة وأننا بصدد فيلم لم يعرض جماهيرياً حتى الآن، لأسباب ليس صاحب الفيلم مسؤولاً عنها . وعلى أرضية هذه القراءة يغدو مشروعاً أن يقول صاحب الرأي النقدي مايشاء، ويبلغ بالتالي، الاستنتاج الذي يراه .

لكن هذا المبدأ الأولي لم يتوفر فيما كتبه الأستاذ العودات، بل حل محله مبدأ إختزال الفيلم في عبارات بعضها وصفي قاصر وبعضها الآخر اتهامي تشهيري، مما ابتعد بالكتابة عن الغرض الجاد، وقد يقول قائل : أن الكاتب ليس ناقداً متخصصاً حتى يكون مضطراً لإعتماد مبادىء النقد العلمي، إنه إعلامي . وأنا أضيف : أنه إعلامي رصين، ولهذا السبب بالذات، لايليق برصانته الإعلامية أن يعتمد الأسلوب الذي اعتمده في تناوله هذا العمل الفني، ذلك أن الآعلام في مقاربته الانتاج الأدبي والفني، هو عمل ثقافي مسؤول .

يستهل الأستاذ العودات ماكتبه عن « وقائع العام المقبل » بإعلانه أن الفيلم «خيب الآمال وخاصة آمال من شاهده من العرب ويبرر هذه الخيبة بمقتبس من تعليق ظهر في جريدة مهرجان موسكو يقول صاحبه عن الفيلم « العمل الدرامي فيه ضعيف جداً، ومعبأ بالتفاصيل غير المفيدة، وتنقص اخراجه الحرفية .. وإن من غير الممكن اعتبار هذا الفيلم من الأفلام السورية الناجحة مهما كانت نيات مخرجه طيبة» ويردف العودات بعد هذا مباشرة: وقد توصل المشاهدون إلى الاستنتاج نفسه الذي توصلت إليه الصحيفة»

من حق السيد شاخوف صاحب التعليق المذكور، أن يقول مايراه في الفيلم ولكن من حقنا أيضاً أن نتفحص هذا القول ونكشف عن مصداقيته في واقع الفيلم ذاته . أما أن نسارع إلى التقاط ماقاله المعلق واعتماده رأياً ناجزاً،

ثم نحمل المشاهدين وزر إطلاقيته، فأمر لايستقيم وأبسط مقتضيات المناقشة الموضوعية للفيلم .

كذلك شأن الرأي الذي طلعت به «لوموند الفرنسية» في ١٧ نيسان ١٩٨٧، من أن الفيلم يشكل الولادة الحقيقية للسينما السورية، وأن صاحبه يخترع السينما السورية . فهل من الموضوعية في شيء أن يسارع أحدنا إلى التقاط هذا الرأي واطلاقه دونما تفحص ومناقشة ! إن من يعرف «وقائع العام المقبل »والسينما السوريةعموماً معرفة جيدة، يدرك أن الرأيين كليهما، لايفضيان بنا إلى توصيف صحيح للفيلم ومكانته في السينما السورية، كما أن نشرهما على هذا النحو الاشهاري، يشكل عقبة مفتعلة أمام التقويم النقدي المسؤول للفيلم وللسينما السورية على السواء .

ثم..ماذا في الأمر أن قال أحد الصحفيين أو النقاد الأجانب رأيا في فيلم من أفلامنا سلبيا كان هذا الرأي أم ايجابياً ؟ هل من شأننا اعلامياً وثقافياً، أن نمتطي هذا الرأي لنرتفع بالفيلم إلى الأعالي إن ارتفع، أو نهوي به إلى الحضيض أن هوى ! ليس من ضير في أن نستانس بأي رأي يقال مهما كان شأنه،إنما الضير كل الضير أن نلوذ به ونتبناه فيملي علينا موقفنا الاعلامي والثقافي ويشدنا إلى حيث نعممه على المشاهدين جميعاً .. كما فعل الاستاذ العودات.

ويجدر أن أشير إلى عروض «وقائع العام المقبل» في كل من تونس والقاهرة إذ أنني كنت من شهود هذه العروض . فإذا كان شهود عرض الفيلم في موسكو من العرب يعدون بالعشرات، فإن مشاهدي الفيلم في المدينتين العربيتين كانوا يعدون بالألوف . كذلك ظهر في صحافة المدينتين عديد من التعليقات على الفيلم وجرت عدة ندوات لمناقشته. وكانت حصيلة كل هذا بما في ذلك ردود أفعال الجمهور التي عبر عنها في ندوات المناقشة، فيضاً من الآراء التي تتميز أساساً ، بأنها اقتربت من الفيلم بروح جادة وبحافز إنمائي . وأضاءت بوسائل النقاش والتحليل مختلف جوانبه وتفاصيله .

وبكلمة، فإن الفيلم لم يترك أحداً من المهتمين بين المشاهدين والصحافيين والنقاد لامبالياً، وعبر هؤلاء عن أرائهم بروح ديموقراطية الحوار، ولم يكن ثمة بين كل ماكتب أوقيل عن الفيلم، مايشعر بالاستخفاف به أو تسفيهه على النحو الذي بدأ في ماكتبه الاستاذ العودات . وهاهي ذي الكتابات تلك شاهدة على ماأقول. لقد ناقشت الفيلم واستنتجت مايتفق أو يختلف معه، ولكن أياً من الآراء التي تضمنتها لم يقاربه بخفة أو استهانة، بل بموقف يقوم على حس بالمسؤولية حيال فيلم جاد.

وأجدني مضطراً إلى عرض الفيلم بإيجاز، انصافاً لهذا العمل السمينائي، من العرض المبتسر الذي أورده الأستاذ العودات. فالفيلم كما ورد في مقال حسين العودات «يريد أن يروي الحال البسيكولوجي للفنانين الشباب وصراعهم مع البيروقراطية من خلال عودة شاب من الخارج بعد أن هيأ نفسه لقيادة أوركسترا، إلا أن البيروقراطية لاتتيح له فرصة النجاح . ويضيف المخرج إلى هذا المحور الأساسي أحداثاً ثانوية لاأهمية لها، ويبالغ في استخدام ألفاظ نابية بدون الحاجة لها.. مفترضا أن ذلك يعطي الفيلم مستوى ثقافياً متميزاً، وكأن البذاءة صفة ملازمة للمثقفين . وكان الملاحظ أن من هواجس الفيلم، الحديث عن الجنس بمناسبة وبدون مناسبة كما حاول المخرج التوصل لاسقاطات اجتماعية وأخلاقية وسياسية دون نجاح،فبدأ الفيلم ضعيفاً وغير مفهوم»

أستطيع القول، أن هذا العرض لايعطي فكرة صحيحة عن الفيلم، وبالتالي يخلق لدى القارىء انطباعاً مشوشاً، إن لم أقل رديئاً، يهبط بالفيلم إلى مستوى يسيء إليه إساءة بالغة. ولا أريد هنا أن أناقش وجهة نظر الكاتب المتخفية وراء مثل هذا العرض، والتي تشي بموقفه السلبي الصارخ من الفيلم، فهذا شأنه ومشروع له أن يتخذ الموقف الذي يشاء .

لكن الأمر يتعلق بالأمانة في عرض الشيء ، وباعتماد وسيلة التحليل لعناصره،حتى يبلغ الكاتب ايصال وجهة نظره إلى القار بيسر ووضوح، بصرف

النظر عن كونها سلبية أم ايجابية . وهذا بالذات، ما لم يتحقق فيما ساقه الاستاذ العودات، على النحو الأنف الذكر، كاتعامل مع القار من خلال ذلك بكثير من الادعاء والمغالاةفي الوصاية . أي أن الاستخفاف لديه لم يقتصر على الفيلم بل امتد إلى القارىء أيضاً، وهكذا تصبح المسألة لاتخص رأي الكاتب بل مسؤوليته حيال القارىء .

في مقابل العرض المذكور، اسمح لنفسي أن أعرض للقراء فيلم «وقائع العام المقبل» على النحو التالي:

منير موسيقي شاب يعود إلى وطنه بعد أن أنهى تحصيله الموسيقي العالي في باريس وروما وموسكو، حاملاً حلمه الكبير بتأسيس أول فرقة سيمفونية وطنية،تنهض بالموسيقى العربية الكلاسيكية إلى أفق حديث متطور . ومنذ أن يبدأ رحلته لتحقيق الحلم هذا يكتشف نوعاً من التناقض العميق بين الواقع والحلم . ونكتشف معه نحن المشاهدين، أن حل هذا التناقض لايمكن أن يتم في إطار الحلم أو الطموح بمعزل عن الواقع، بل في استيعاب الواقع بكل خصوصيته وصعوباته، واستلهامه وعياً للعمل الدؤوب من أجل التغيير والتطوير، أي من أجل تحقيق الحلم في الحياة.

وهكذا ينخرط منير في غمار سعيه لبلوغ هدفه، فيصطدم همه الفني الثقافي بالبيروقراطية والتخلف اللذان يعششان في أدمغة وأروقة ومكاتب كبار الموظفين المسؤولين في الوزارة المعنية . أما في الحياة فيجد نفسه في خضم يعج بمختلف النماذج البشرية والعلاقات الاجتماعية والعواطف والأفكار و أنما ط السلوك ..

حياة يتجاور ويتداخل فيها الحب والفشل، الاحباط والأمل، الجعجعة الكلامية والتأمل الواعي، التمسك بالاصالة والتراث والنزعة الاستهلاكية، الأوهام الثقافية والسياسية والعقد النفسية والاجتماعية، الإستقامة في طلب

الحقيقة والديماغوجية في طلب التسلق والوصول .. كل هذا يتصارع في تفاعل يشد حلم منير إلى الواقع ويفتح وعيه على هذا الواقع . صحيح أ ن الفيلم لاينتهي إلى تحقيق طموح منير كما شكله في هواجسه ولكنه ينتهي إلى حيث يبدأ منير ممارسته الواعية، الواقعية، لبلوغ الهدف الحقيقي لحلمه . أما الفرقة التي يشكلها في النهاية فليست هي التي تحمل رونق الحلم في مواصفاته المثالية إلا أنها هي التي ستنهض بمشاق الخطوة الأولى مفعمة بالتفاني والاخلاص.

هذه المعاني والمدلولات تتمثل في الفيلم بنسيج يزخر بالعلاقات والجزئيات والشخصيات العديدة المتنوعة في طبائعها . كما يحفل الفيلم بالسخرية والنزعة الانتقادية والحساسية تجاه تفاصيل حياتية وإنسانية ووقائع من الحياة العربية الراهنة . وهو، إلى هذا،يبتعد عن التقليدية المستهلكة في رواية حكاية تبدأ وتتأزم وتنتهي، ويتميز مجرى الأحداث فيه بأنه لايبدأ ولاينتهي .. بل يسير على اتساع عريض . وهكذايجد المشاهدون أنفسهم ضمن محيط حياة لاتخص مجتمعاً عربياً قطرياً بعينه، إلا بقدر ماتنسحب على كل المجتمعات العربية التي تعاني من المشاكل والصعوبات ذاتها .

أعترف أن هذا العرض لاينقل إلى القارىء كل شيء في الفيلم، لكنه يحاول أن يكون أميناً في نقل مضمونه العام وخطوطه الدلالية الرئيسة والتوجه الذي يحكم معالجته . وهو في كل هذا بعيد تماماً عما وصفه به العرض المبتسر العجيب الذي قدمه الأستاذ العودات .

ونأتي إلى الجزء الأخير مما قاله الكاتب عن الفيلم، وهو بمثابة استنتاج توصل إليه استناداً إلى ذلك العرض الذي إعتمده. يقول الكاتب «يطرح فيلم سمير ذكرى تساؤلاً مشروعاً حول مدى إهتمام السينما السورية، وخاصة سينما القطاع العام، بالأولويات وبالمشاكل الملحة للشعب ومناقشة شؤونه وإحتياجاته. وتأدية رسالتها كسينما جماهيرية. ويبدو أن هذا الفيلم لم يهتم بكل هذا . وكان هاجسه أن يعرض في مهرجانات سينمائية ويحصل على جائزة بأي ثمن،

وإلا مامعنى أن يعرض في فرنسا وتونس وموسكو وفي بلدان أخرى دون أن يراه المشاهد السوري حتى الآن، رغم مضي عام ونيف على انتاجه، خاصة وأنه الأكثر تكلفة بين الأفلام السورية على الاطلاق، وياليته حصل على أية جائزة لهان الأمر ولاقى بعض العذر، أما أن يكون حشفاً وسوء كيلاً، فما أظن ذلك مقبولاً »

ربما أحسن الاستاذ العودات صنعاً إذ نقل المسألة هنا من الصعيد الخاص بالفيلم إلى الصعيد الثقافي والسياسي العام . وهذا مايجعل المسألة لاتخص سمير ذكرى وفيلمه فحسب، بل تخص السينما السورية التي ينتجها القطاع العام، والجيدة منها على الأخص.ولست أدري كيف يصنف الكاتب الأولويات والمشاكل الملحة للشعب واحتياجاته وشؤونه، التي على سينما القطاع العام أن تهتم بها، كي تؤدي في نظره، رسالتها كسينما جماهيرية .

لكن ما أعرفه تماماً، أن فيلم «وقائع العام المقبل » يطرح ويقارب مشكلات واقعية ملحة، منها مشكلة البيروقراطية، مشكلة التبصربالواقع في معارضة الانسياق وراء الأوهام ، مشكلة الوعي في معارضة التطرف. الاحاطة بالظواهر السلبية الاجتماعية والخلقية التي تنيخ بثقلها على حياتنا فتعيق مجرى التقدم فيها، مشكلة الثقافة الوطنية في مواجهة الثقافة الزائفة ،«الجماهيرية » مشكلة صيانة تراثنا الفني بوجه انتهاكات الزمن الاستهلاكي، مشكلة الحب الذي يندغم في «مشوار »تراكم الوعي ليتحد عضوياً في المشروع الثقافي للفنان .

وإلى هذا وغيره، ثمة اشارات إلىفلسطين وشهدائنا في حربنا مع اسرائيل، وإلى نزعة الانتفاع من المنصب والانتهازية و... فضلاً عن أن الفيلم بمجمله يتخذ موقفاً انتقادياً من جميع المظاهر السلبية في الحياة والثقافة والمجتمع . في ظني انه ليس من العدالة في شيء أن نعتبر مضمون الفيلم هذا خارج إطار الأولويات والمشاكل الملحة للشعب ومناقشة شؤونه واحتياجاته كما ذهب الأستاذ العودات،وأن نتهمه معه بأنه «لم يهتم بكل هذا » على العكس من ذلك .

أما بشأن عرض الفيلم في مهرجانات سينمائية وعدم عرضه حتى الآن في سورية، فأستغرب تجاهل الأستاذ العودات سبب ذلك، ورميه على عاتق مخرج الفيلم،والمشكلة هنا تكمن في ضآلة انتاج المؤسسة العامة للسينما من الأفلام الروائية الطويلة «كل سنتين فيلم واحد» الأمر الذي يجعل المؤسسة تشارك في مهرجانات عديدة بالفيلم الوحيد الجديد الذي تملكه، هكذا طاف «المخدوعون»غالبية بلدان العالم، وكذلك «كفر قاسم» وبعدهما «بقاياصور» و«أحلام المدينة» و«الشمس في يوم غائم» وغيرها ...

وعرض الفيلم في سوريا متوقف على سياسة البرمجة والعروض في المؤسسة نفسها، ولايتوقف، أساساً، على رغبة المخرج، فالفيلم في نهاية الأمر تملكه المؤسسةولايملكه المخرج، وأضيف هنا، أنه ليس ثمة من مخرج في المؤسسة العامة للسينما، إلا ويسعى جهده من أجل عرض فيلمه في وطنه ليرى ثمار جهده منعكسةفي أوساط جمهوره الذي صنع الفيلم من أجله. وبخصوص الجائزة، فبالرغم من أنني لست من الذين يقومون أي فيلم انطلاقاً من نيله جائزة أوعدم نيلها،إلا أن حقيقة الأمر - التي أصبح يعرفها الجميع - أن «وقائع العام المقبل»نال في قرطاج العام الماضي جائزة كبيرة، هي جائزة أفضل ممثلة للسيدة نائلة الأطرش.

وهذه الجائزة ليست تقديراً يخص ممثلتنا المعروفة فحسب، بل تقدير للفيلم الذي ظهرت فيه وللمخرج الذي حققه، كما نال الفيلم جائزة خاصة من لجنة تحظى باحترام الأوساط السينمائية العالمية .

وأخيراً، فإن ماكتبه الأستاذ العودات عن هذا الفيلم يطرح «تساؤلا مشروعاً » حول الهدف من هذه الحملة على الأفلام السورية من انتاج القطاع العام . فقد تناولت هذه الحملة عديداً من الأفلام «كحادثة النصف متر» و «أحلام المدينة»وغيرهما... وهاهي تمتد إلى « وقائع العام المقبل » ولنستخدم الوسائل ذاتها، وسيلة الاستخفاف بالفيلم وعرضه على نحو مغاير لحقيقته

واستنفارالقوم ضده، إما بحجة أنه باهظ التكاليف أو أنه لايهتم بمشكلات الشعب وحاجات الجماهير .... وفي كل هذا يغيب الحافز الثقافي والمنطلق الوطني اللذين يفترضان مقاربة موضوعية من انتاجنا السينمائي الجاد الذي تنتمي إليه سينما القطاع العام، والذي يشكل في واقع الحال، جزءاً من وجهنا الثقافي والذي أثبت جدارته في المحافل العربية والدولية، وأخذ مشروعية وجوده من إقبال الجماهير عليه في وطنه.

وهذا بالضبط، ما أثارني لمناقشة الصديق الأستاذ حسين العودات .

القسم الثالث

قضايا وحوارات سينمائية

تناقضات على حساب جمهور السينما

-١-

مرة ثانية حول المسألة ذاتها : مسألة جمهور السينما .وسيكون هناك ثالثة ورابعة، وربما عاشرة .. فما دامت هذه المسالة لم تنل نصيبها الكامل من المعالجة الواقعية المسؤولة، بروح التوجه السياسي الوطني التقدمي المعلن والممارس في بلدنا، فستظل ماثلة أمام كل من تعز عليه قضية السينما في ارتباطها بقضية التقدم الاجتماعي، وستفرض نفسها على كل نقاش يتناول أي جانب من جوانب العمل الثقافي السينمائي وخاصة مايتصل بدور السينما في توسيع معارف الناس،وتحريك وعيهم، وتبصيرهم بقضاياهم الأساسية، وامتاعهم والاسهام في تربية حسهم الجمالي .

وليس بالتمنيات الطيبة أو الآهات المتوجعة أو اللعنات الجهنمية أو التورم المتعالي أو التنازلات التجارية أو التعقيدات والترفيعات الادارية، ليس بكل هذا،

أو بواحد منها، يمكن أن نرى مسألة جمهور السينما على حقيقتها، فكيف بنا ونحن بصدد البحث عن حل ناجز لها!

أما لماذا صار جمهور السينما يشكل مسألة، فقد فصلنا الحديث في أكثر من مجال، في ماتراه من أسباب ذلك، مستقرئين العوامل والظروف فيما كانت عليه الحال قبل وبعد ظهور القطاع العام السينمائي،وكان في اعتقادنا، ومايزال، أن مسألة جمهور السينما واحدة من مسائل اجتماعية ثقافية عديدة، متداخلة فيما بينها، ومرتبطة جميعاً بالمجرى العام لتطورنا الماضي والراهن . وحل هذه المسألة على نحو جذري لايتم إلا بتآزر مجمل عناصر وقوى ومجالات التغيير السياسي ـ الاقتصادي والاجتماعي ـ الثقافي، في تواشج عضوي مشروط بهدف تقدمي شامل، واندراجها في سياق هذا التآزر والتواشج، واتخاذها مكانها الحقيقي في مساره.

مع أن مثل هذا الحل مايزال يسكن فينا موطن الحلم وفضاء التوق إلى اليوم الذي يتحقق فيه بكيفيته الجذرية. فإن ثمة ما يمكن قوله وفعله على صعيدي الراهن والممكن.

ـ ٢ ـ

كان ظهور القطاع العام السينمائي نقطة تحول تاريخية في الحياة الثقافية السورية، ارتبطت به ولادة السينما السورية الوطنية التي تقف الآن على أبواب العقد الثالث من عمرها. وعلى صعيد إعادة النظر في علاقة السينما بالجمهور، حقق القطاع العام السينمائي إنجازاً بالغ الأهمية،وذلك حين وضع يده على استيراد الأفلام ومراقبتها وخروجها، حين وضع يده على استيراد الأفلام،أي حين أصبح يشرف اشرافاً مباشراً ومسؤولاً على انتقاد الأفلام ومراقبتها وخروجها إلى صالات العرض العامة. كما حقق انجازاً آخر لايقل أهمية حين افتتح صالات الكندي في عدد من مدن وطننا .

إن التوجه الوطني الذي حكم ظهور القطاع العام السينمائي، وحفز على انجازاته المذكورة هناوغير المذكورة، يشكل الضمانة الأساسية لاستمرار ترسخه ومتابعة طريقه نحو انجازات أكبر، ولعل أهم مايميز هذا التوجه أنه يضع الجماهير في مركز اهتمامه فالقطاع العام السينمائي يبني سينما سورية ملتزمة بقضايا الوطن والأمة والجماهير، ويستورد الأفلام لمصلحة توجيه الناس نحو ماهو جاد ونظيف، ويفتتح صالات الكندي ليتاح له على نحو مباشر الاسهام في خلق علاقة ايجابية بين السينما والجماهير، وواضح أن هذا التوجه الوطني يضع المبادرة الثقافية كاملة بيد القطاع العام السينمائي أما النواظم التشريعية، القانونية والادارية، التي تحكم ممارسة هذا القطاع عمله ودوره، فإنها تعيق، أو تضعف، امكانيات اطلاق المبادرة الثقافية إلى مداهاالأقصى . لماذا...وكيف؟!

- ٣ -

وفق التوصيف التشريعي والقانوني الناظم لوجود المؤسسة العامة للسينما، فإن هذه المؤسسة ذات طابع اقتصادي - انتاجي، أما الطابع الثقافي فيتراجع بمقتضى التوصيف المذكور إلى المرتبة الثانية أو الثالثة . وهذا يعني أن الناظم التشريعي لمؤسسة السينما وضعها عملياً على مستوى واحد، مع مؤسسة حلج الاقطان، والمؤسسة العامة للخطوط الحديدية، وغيرهما من مؤسسات القطاع العام ذات الطبيعة الانتاجية - الاقتصادية، أي أنه تجاهل خاصية المادة (الفيلم) التي تتعامل معها وبها المؤسسة العامة للسينما فهذه المادةفن وثقافة قبل أن تكون صناعة وتجارة . صحيح أنها تحتاج إلى انتاج وتصنيع وتسويق، ولكن هذه الحاجة هي ذاتها حاجة الكتاب والجريدة . ولست أظن أن النواظم التشريعية في وزارتي الثقافة والاعلام قد غيبت من اعتبارها خصوصية الكتاب والجريدة وأهميتهما في حياة المواطنين ودور الوزارتين في اشاعتهما والتحكم بهما حين أتت غطاء قانونياً لانجازات الوزارتين الباهرة على نحو لم يسبق له مثيل في مجال اشاعة الكتاب والجريدة.

إن على المؤسسة العامة للسينما بوصفها ذات طبيعة انتاجية ـاقتصادية،أن تكفي نفسها بنفسها إن لم نقل أن عليها أن تحقق أرباحاً، وهي لهذا مضطرة لأن تبحث عن مصادر لتمويل انتاجها وحاجاتها، ولما كان انتاجها لايعود عليها حتى بقسط من تكاليفه، فليس أمامها سوى الاستيراد، وهنا يتجلى، بأسطع صورة، الأثر السلبي لذلك الخلل العضوي الكامن في توصيف المؤسسة العامة للسينما. وهذا الأثر يقع على الجمهور.

ـ ٤ ـ

في المؤسسة العامة للسينما، تتصدى مديرية الاستيراد والتصدير ومعها لجان انتقاء وشراء ورقابة الأفلام المستوردة، لتحقيق مهمة شاقة تنطوي على تناقض داخلي، فهي من جهة تتمسك بالتوجه الوطني المسؤول في اختيار وشراء الفيلم،وتحرص من جهة أخرى، على تأمين مصدر تمويل للمؤسسة .

ولما كان القطاع الخاص في مجال صالات العرض يهيمن على نحو تسعين بالمائة من صالات قطرنا، فإن أصحاب الصالات ـ الذين يشكلون الزبون الرئيسي،وربما الوحيد، الذي يمكنه وحده أن يشتري ماتستورد المؤسسة، ليعرضه في صالاته .

ولئن كان الهم الوطني الثقافي هو الذي يمثل أمام بصر وبصيرة المديرية واللجان المذكورة، فإن الهدف التجاري هو الذي يحتل دائرة اهتمام أصحاب الصالات، ولما كان لابد من التوفيق بين هذين القطبين المتنافرين فإن القائمين على الاستيراد يعمدون الى انتقاء عدد محدود من الأفلام الهامة وعدد كبير من الأفلام الغادية التي لاتحتوي على الرديء الصارخ، ولكنها في غالبيتها العظمى من النوع الذي يمشي مع أصحاب الصالات تجارياً و«لاينفع ولايضر»ثقافياً، ولايغيب عن بال أحد أن هذا الأخير هو في نهاية المطاف نوع مضر .

هذا المعيار المربك هو الذي يحكم عمل الاستيراد في الظروف الواقعية

الملموسة، ظروف التناقض بين المهمة الوطنية التثقيفية والممارسة التجارية، ظروف تأميم الاستيراد والتحكم فيه وهيمنة القطاع الخاص على صالات العرض، هذه الهمينة التي تملي شروطها ومتطلباتها بحكم أن أصحاب الصالات هم الذين يشكلون الزبون الوحيد لقطاع الاستيراد المؤمم.

- ٥ -

تلك هي بعض العوامل التي تمارس تأثيرها السلبي على وضع جمهور السينما وبقائه كماً مستهلكاً لما يقدم له من وجبات سينمائية خالية من الغذاء الصحي بتأثير عقلية أصحاب الصالات، وبعيداً عن دائرة تأثير القطاع العام السينمائي .

وقبل أن نتحدث عن تخلف الجمهور ودرجة إقباله الضعيف على الفيلم الجاد وإقباله الكاسح على الفيلم الرديء، علينا أن نعاين مسؤولية من بيده المفاتيح الاساسية للمبادرة الثقافية السينمائية التي يشكل الجمهور طرفها الموضوعي، اللازم والضروري .

من ملامح المحلي والوطني

يجمع المتحدثون الغيورون على مصلحة الفن والمواطن في بلدنا، على أن من الواجب تشجيع ودعم السينما المحلية، التلفزيون المحلي، الغناء المحلي، وبصورة أعم، النتاج الفني المحلي، ولايماري أحد من الذين يعتبرون مسألة العمل الفني المحلي جزءاً عضوياً من القضية الوطنية في بعديها الابداعي والثقافي .. لايماري أحد من هؤلاء في ضرورة ممارسة هذا الواجب على أرفع مستوى من الاحساس بالمسؤولية، وإشاعة عدواه في اوسع نطاق على الصعيدين الجماهيري والرسمي.

إن حسن النية والاخلاص وأصالة الدافع الوطني لدى جميع المهتمين بالنتاج الفني المحلي، لايطالها أدنى شك، بل تشكل ذلك الينبوع الثر الذي يستلهمونه حماسة متوهجة في احتضانهم النتاج الفني المحلي، وتشجيعهم إياه ودعوتهم لدعمه.

على أن الحديث عن الفن المحلي حين يتخذ طابعاً ملموساً، يخرج من

نطاق المفاهيم. وفي هذه الحالة لاتكفي العواطف الخيرة للدفاع عن الفن المحلي، بل يغدو الموقف العملي من الفن المحلي هو المحك الصحيح لمصداقية هذا الدفاع.

أحياناً، وربما في أحيان كثيرة، يحمل الجموح في الحديث عن النتاج الفني المحلي غباراً كثيفاً يغمر الموضوع فتضيع ملامحه أوتكاد.

والمثل الساطع على هذا، أن المحلي لدى البعض يعني الوطني تماماً، وأنه لدى آخرين لايعني الوطني مطلقاً بل يحتاج إلى توفر شروط معينة ليصبح كذلك، وأنه لدى نفر ثالث يتحدد بالقوى الانتاجية التي تفرزه ويأخذ هويته من طبيعتها الاقتصادية ـ الاجتماعية فقط . وكل من هذه الآراء ينطوي على نصيب هام من الحقيقة، ولكن ليس أي منها بقادر لوحده على أن يرسم الحدود النهائية للمحلي ـ الوطني . ولهذا فإن التمترس وراء أي منها دون رؤية الأفق الشاسع للموضوع وجذوره الضاربة عميقاً في التراب والزمن والبشر لايجلو حقيقة العلاقة بين المحلي والوطني، كما لايزيل الغبار عن السبيل الصحيح الذي يضيء لنا ذلك التواشج العميق بين ماتحمله الآراء الثلاثة من أجزاء حقائق فيساعدنا على تلمس الارتباط الجدلي فيما بينها وصيرورتها كُلاً (حقيقة أو ظاهرة) فإذا إنطلقنا مما هو مشترط في هذه الأراء وجدنا أنفسنا بازاء أطروحة مفادها، أنه ليس كل ماهو محلي وطنياً بالضرورة، انما العكس صحيح على الدوام. وقبل الشروع في معالجة هذه الصيغة، لابد من الإشارة إلى أن السينمائيين السوريين تناولوا بالبحث والمناقشة موضوع السينما الوطنية منذ سنوات عديدة، وخاصة في مؤتمرهم الوحيد الذي عقد في أواخر السبعينات، وفي الندوة التي أقامتها نقابة الفنانين في نطاق مهرجان دمشق السينمائي الثاني عام ١٩٨١ حول موضوع «سينما القطاع العام في العالم العربي »وكتب بعضهم في الصحف والمجلات، فانجلى كل ذلك عن حصيلة من الآراء الجادة التي تحاول رسم صورة واقعية للسينما الوطنية كما يراها هؤلاء السينمائيون، غالبيتهم من الجيل الشاب، ومن الطبيعي أن تشكل تلك الحصيلة من الآراء أساساً لأي نقاش

لاحق، خاصة ذلك النقاش الذي جرى مؤخراً في أوساط مخرجي التلفزيون والممثلين حول النتاج المحلي أو الشاشة المحلية، وتلك الكتابات التي ظهرت في الصحف حول المسألة في عموميتها أو حول هذا العمل المحلي أو ذاك .

ولاشك أن مجمل هذه الجهود يساهم في إضاءة المسألة أو جوانب منها، ويحفز على الاستمرار في معاينتها، ولابد لنا من أخذه في الحسبان فيما نحن بصدده . وبسبب التصاقي بالسينما فإنني سأقتصر عليها في سياق حديثي أقبس من خبرتها وأختار منها الأمثلة، علماً أن ثمة تشابهاً عاماً في أسس ومقومات وآفاق مختلف حقول النتاج الفني السمعي ـ البصري، مما يعني شمول الحديث مختلف هذه الحقول من الناحية النظرية .

لنعد إلى أطروحة : ليس كل ماهو محلي وطنياً بالضرورة، إنما العكس صحيح على الدوام .

«المحلي » مفهوم جغرافي و«الوطني » مفهوم اجتماعي ـ سياسي . هذا هو التفسير الأولي للمفهومين، وحين يذوب الطابع الجغرافي في المضمون الاجتماعي ـ السياسي يغدو المحلي وطنياً، وذلك طبقاً لهذا التفسير .

« المحلي »يساوي بين الجميع و« الوطني» يميز ويفرق . هذا بوصفه مفهوماً سياسياً ـ إجتماعياً، وذلك بوصفه جغرافياً .

«المحلي » توفيقي، حين يواجه مسألة من أخطر المسائل الوطنية والاجتماعية، ألا وهي مسألة الديموقراطية، أما«الوطني » فهو متميز بوضوح مبدأي في هذه المسألة .

«المحلي» يتعامل مع الوطن كسوق، و«الوطني»يتعامل مع كمجتمع حي يمور بالصراع ويسعى إلى الأفضل .

«المحلي » ماركة انتاجية، و«الوطني » هوية تاريخية . هذاإسهام كفاحي،فعالية

تغيير، وذاك إفراز سلعي يطمح إلى الكوسموبوليتية إذا كانت ضمانة رواجه.

نعود إلى التذكير أن «المحلي»هنا بوصفه مفهوماً جغرافياً مصفى من «الشوائب» الاجتماعية والسياسية، و«الوطني» بوصفه مفهوماً اجتماعياً ـ سياسياً.

ثم....

«المحلي » يتفق لأنه يسعى إلى الرواج الذي يجلب الربح المالي، و «الوطني» يختلف لأنه يسعى إلى شيوع قضية سياسية اجتماعية . وبالتالي فإن «المحلي » يمارس الكذب لأنه يمارس الربح المالي، و«الوطني يمارس الصدق لأنه يتوق إلى كسب الناس.

وعلى الصعيد الثقافي الجمالي، فإن «المحلي » وفق مفهومه الذي نعرضه،يسعى إلى اقتناص ماهو جاهز و «مجرب » في السوق، فيقلد كل ماليس له أي خصائص قومية متميزة، لأن البحث عن هذه الخصائص يحتاج إلى جهد وقناعة وزاد ثقافي ضخم مما يضيق به جميعاً «المحلي » التجاري .

أما الوطني، فإنه يرى معيار وجوده في بحثه عن هوية ثقافية،جمالية متميزة، منبثقة من خيرة مافي تراثه من كنوز الماضي في تلاحم عضوي مع معطيات الحاضر والتمكن من السير نحو المستقبل «المحلي» يقول : كل شيء على مايرام، وليس في الامكان أبدع مما هو موجود أما «الوطني» فانه يقول: ليس كل شيء على ما يرام، وهناك كل الامكانيات لتكون الحياة أبدع مما هي عليه.

والذي يقبل هذه ال«كل شيء على مايرام» يعني أنه انسلخ كليا عن الحياة .. هذه الأعجوبة الخارقة التي لايمكن أن يكون كل شيء فيها على مايرام، لأنها تنطوي دائماًعلى صراع.. من هنا، فإن «المحلي» يتجنب كل مامن شأنه أن يظهر أية حقيقة واقعية، أما «الوطني» فيجهر بها ليتسنى له الإسهام بدوره في حركة التغيير .

هذه بعض الملامح التي تفرق بين «المحلي» و«الوطني»، هذا كنتاج يقوم على مفهوم اجتماعي - سياسي - مرتبط بالتقدم، وذاك كنتاج يقوم على مفهوم جغرافي ذي منحى تجاري .

ولكن هذه الملامح ليست سوى إشارات، فالبحث في هذين المفهومين يحتاج إلى تحليل الأسس الاجتماعية، والتاريخية، الثقافية والفنية، السياسية والاقتصادية، التي ينهض عليها كل من المفهومين ليس فقط من حيث ماسقناه من صفاتهما، بل من حيث ماهو مطروح في واقعنا الوطني الملموس وامتداده إلى الجبهة الثقافية الفنية .

تأملات في أحداث عام سينمائي ـ١

أفلام.. وجمهور.. ومعضلات

(سلسلة مقالات تناول فيها الناقد مختلف جوانب الحياة السينمائية السورية خلال عام ١٩٨٣)

يستحق منا العام السينمائي ١٩٨٣ الذي ودعناه قبل أيام، أن نتأمل أحداثه، ونقدر هباته بميزان الوعي النقدي، فنعزز ما أفادنا به من إضافات عما سار بنا وبه مسار روتين تأية الواجب أو حجة « العرض والطلب» ونجمل الاستنتاجات اللازمة التي تساعدنا على الاستنارة فيما ينبغي فعله وماينبغي تجنبه ونحن في بداية العام الجديد.

وليس من شأن الوعي النقدي أن يتأمل ويقوم ويستنتج ويقترح، إلا إذا تناول الحياة السينمائية في شمولها الجمهور والوطن وفي علاقاتها الداخليةالعميقة

بهما . ذلك أن الحياة السينمائية لا تمارس تأثيرها على الحياة العامة فحسب، بل تأخذ أسباب وجودها منها، فتواكب تطوراتها، وتعكس قضاياها، وتنحو أن تكون عاملاً هاماً في دفع تقدمها.

وكما أن في الحياة العامة صراعاً،لاتتطور إلا بحركته، ولاتغتني إلا بمعطياته، لاتتقدم إلا بازدهار عوامل التقدم وانتصارها فيه، كذلك شأن الحياة السينمائية التي يتضافر في صميمها بعداها العام والخاص، وتندرج فاعليتها ضمن إطار الصراع على الجبهة الثقافية . ولعل خصوصية السينما، بوصفها أكثر الفنون جماهيرية وتأثيراً مباشراً على الناس - تجعل لها مكانا حساساً وخطيراً في ميدان الصراع الأيديولوجي والتربوي الذي يمتلىء مضمونه بطبيعة الصراع الوطني والسياسي والاجتماعي القائم في البلاد.

وليست بخافية على أحد، طبيعة المعركة الوطنية والساسية والقومية التي تخوضها سورية ضد أعتى قوى الامبريالية، الامريكية، وضد الغزو الاسرائيلي والمرامي التوسعية الصهيونية .

وليست بخافية على أحد أيضاً، الطبيعة الإجتماعية العميقة للشعار الكبير الذي أطلقه الرئيس حافظ الأسد «لاحياةفي هذا القطر إلا للتقد م والاشتراكية »وفي حكمة القائد الوطني الأسد يرتبط مضمون هذا الشعار بطبيعة تلك المعركة ارتباطاً عضوياً، لايمكن النظر إلى أي منهما أو التعاطي معه بمعزل عن الأخر . أنهما وجهان لمعركة واحدة.

ولربما ليس كالحياة السينمائية من مرآة أشد حساسية في إظهار هذين الوجهين المتلاحمين على نحو تغدو فيه الحياة السينمائية انعكاساً حقيقياً لهما، بل وقطاعاً أصيلاً من المعركة الدائرة في نطاقيهما . فهي هذا هو المفروض الذي يقود إليه المنطق السليم، ولكنه يبقى في إطار المقولات النظرية التي تمدنا بحلو الكلام تدليلاً على صدق النوايا ومواكبة الأحداث والتطورات، أم أن الواقع

السينمائي الذي نعيشه يدلل عيه ويعطيه مصداقيته الحقة ؟

ثمة في الأمر هنا تداخل وانفصال: على الصعيد الرسمي تغرق وقائع الحياة السينمائية تحت ركام من حلو الكلام النظري والانشائي، كلام اللوائح والتقارير والتصريحات التي تتحدث عن الانجازات والمشاريع، بحيث لاتبين ملامحها الحقيقية ولا تتنفس برئتيها الأصليتين وتتحول إلى عكاز يتوكأ عليهاالضمير البيروقراطي في خطوه المتمهل المريح على الورق الأبيض المزدان بالتواقيع والأختام.

إن حبنا لحلو الكلام الانشائي يبعدنا عن الحقيقة، ويقربنا من التشبه بعبد العاطي البيروقراطي المنفصل كليا عن الحياة، والذي وصفه الشاعر بأنه يجعل من الحياة برمتها مجرد «إضبارة» ورقية موضوعة على رف مهجور .

لنأخذ على سبيل المثال، المشهد السينمائي العام، أي العروض السينمائية العامة في صالات دمشق، ويمكن تعميم ذلك على صالات القطر . فإذا استثنينا عروض صالة «الكندي» بدمشق ومثيلاتها الخمس في بعض المحافظات، التي تلتزم في غالبيتها العظمى الانسجام وطبيعة المهمة المنوطة بالقطاع العام السينمائي في مجال الترويج للفيلم الجيد، والتي لاتشكل سوى بضع نقاط في بحر، فإننا نجد أنفسنا إزاء فيض من الأفلام التجارية التافهة، يغطي عروض صالات القطاع الخاص، دون أن نملك امكانية التحكم في رفع أثره السلبي على أوسع أوساط الجمهور العادي الذي يشكل فريسته الحلوب .

وجميع المسؤولين في المؤسسة العامة للسينما يدركون أهمية السينما وإعادة تربية الجمهورفكرياً واجتماعياً وأخلاقياًوجمالياً، كما ويدركون أيضاً خطورة أثرها السلبي على الجمهور الواسع حين تكون بضاعتها استهلاكية، تجارية، تافهة . وهم جميعاً يتحدثون في كل مرة تسنح لهم فيها فرصة الكلام، عن الجمهور وحرصهم على إبراز دور السينما الفاعل في المعركة، وينتجون من حلو الكلام في هذا الموضوع مايفيض عن مساحة الوطن، في الوقت الذي

يبقى فيه جمهور هذا الوطن عرضه لاستلاب يومي أمام أعينهم وأعيننا جميعاً.

هل هو تناقض بين القول والفعل، بين الكلام النظري والممارسة، بين الارادات الذاتية والامكانيات المتوفرة، بين العين البصيرة واليد القصيرة ؟ أم أنه جزء من تناقض أعم في حياتنا بين تقدم معركتنا وشعاراتها وطموحاتنا وبين طبيعة الأنظمة والقوانين والتشريعات الناظمة لعمل مؤسساتنا الثقافية، ومؤسسة السينما موضوع الحديث بالذات ؟

منذ أن قام القطاع العام السينمائي وهو مكسب ثقافي جليل في حياتنا - ومسألة علاقة الجمهور بسوق الاستهلاك السينمائي تشكل واحدة من أولى وأخطر دوائر نشاط المؤسسة العامة للسينما، إن لم تكن أخطرها جميعاً. ذلك أنها تتصل بالناس مباشرة، وقد اكتسبت هذه الدائرة مزيداً من الأهمية، حين أنيط بمؤسسة السينما أمر استيراد وتصدير الأفلام، فغدا القطاع العام السينمائي بمثابة القناة الوحيدة التي تمر عبرها أفلام الاستهلاك الواسع . وهذه الأفلام تمر إلى الناس عبر المؤسسه بعد انتقائها ورقابتها وتقدير صلاحيتها للعرض .

ومع ذلك، فإن النتيجة الملموسة التي ينجلي عنها عرض هذا السيل من الأفلام تتجلى فيما نراه ونلمسه يومياً من تعود الجمهور الواسع على تلقي التفاهات واستمرائها والإقبال على الارتياح إليها .وبذلك يبدو وكأن تأميم الاستيراد وحصره بالمؤسسة العامة للسينما لم يغير شيئاً من واقع العلاقة السلبية بين سوق الاستهلاك السينمائي وبين الجمهور المستهلك .

فمن هو الملوم في هذا؟ وعلى من تقع مسؤولية هذا الواقع المؤسف ؟ بالتأكيد ... ليس على الأشخاص، وليس فيهم ينبغي البحث عن جواب . مع أن الأشخاص وأسلوب عملهم وطريقتهم في التفكير والاستيعاب وقدرتهم على المبادرة ودرجة قناعتهم بقضية القطاع العام وارتباطهم بها وحماسهم لها، كل هذا يلعب دوراً هاماً، وأحياناً حاسماً، في تسريع أو عرقلة نشاط القطاع العام

السينمائي في هذا المجال أو ذاك من مجالاته،وفي انجاح أو افشال هذا النشاط. ولكننا هنا لسنابصدد الأشخاص، بل بصدد ماهو أعمق - لقد سبق لنا أن تناولنا، على نحو شديد الايجاز، مشكلة القيود التي تكبل أيادي القيمين على الاستيراد في المؤسسة العامة للسينما، والتي تتمثل أساساً، بإعتبار المؤسسة المذكورة، مؤسسة اقتصادية انتاجية، عليها أن تسد نفقاتها بنفسها، شأنها في ذلك شأن أية مؤسسة تندرج تحت هذا التصنيف، كمؤسسة الأعلاف ومؤسسة حلج الأقطان وغير ذلك ....

هكذا يصنف القانون رقم «١٨» المؤسسة العامة للسينما، نافيا عنها أية صفة ثقافية . أما من حيث الانتاج، كمورد تغطي عائداته نفقات المؤسسة، فإن الواضح عملياً، أن هذا الانتاج لايمكن في الظروف الحالية أن يقوم بهذه المهمة، بل أنه يزيد من إرهاق المؤسسة بعبء خسائره . وهذه النقطة تحتاج إلى معالجة خاصة، منفردة، ليس مجالها هنا، إنما نكتفي بالاشارة إليها في هذا السياق.إذن،فليس سوى الاستيراد مايشكل المورد الأساسي الذي يمكن المؤسسة من متابعة أعمالها ونشاطاتها وانتاجها.

والاستيراد يفترض أن يضع المسؤولون عنه أعينهم على السوق ... ماهو المطلوب في هذه السوق، وما هي نوعية السلعة التي تلقى رواجاً لدى زبن المؤسسة؟

إن تأميم الاستيراد وحصره بالمؤسسة العامة للسينما لم يترافق مع تأميم صالات العرض، بحيث بقي القطاع الخاص الذي يملك الغالبية العظمى من صالات العرض في القطر،هو الزبون الأساسي الذي على الاستيراد أن يلبي حاجاته وفق مايراه القطاع الخاص منسجماً ومصالحه.

الاستيراد في المؤسسة مرغم على أن يلبي هذه الحاجات، مادام يسير على قدم واحدة دون أن يتحقق له أن يستعين في وقوفه الصحي على قدمين، احداهما

تأميم الصالات، وهكذا يضطر القطاع العام السينمائي، متمثلاً بمديرية الاستيراد والتصدير في المؤسسة العامة للسينما، أن يأخذ في حسابه مواصفات السلعة السينمائية التي تروق للتجار وأصحاب الصالات، حتى يؤمن لنفسه دخلاً يستعين به على المضي في عمله . أي أن القطاع العام السينمائي، والحالة هذه، يغدو وسيطاً بين التاجر والمستهلك،ليس بمقدوره في التحليل الأخير أن يفرض شروطه إلا بقدر ضئيل لايذكر، وضمن شروط بالغة الخصوصية .

ومعروف أن تجار الأفلام وأصحاب الصالات لايهمهم الجمهور الابقدر اعتصاره أرباحاً، ولو كان ثمن ذلك ضياع هذا الجمهور أخلاقياً وتخديره اجتماعياً وتغييبه عن قضايا بلده وقومه . وبكل أسف، فإن هذا التناقض في كيان المؤسسة العامة للسينما، بين مهمتها التي قامت من أجلها، وبين ممارستها ضمن النواظم القانونية التي تتحكم في عملها، يجعل من القطاع العام السينمائي عاملاً مساعداً في تحقيق أهداف القطاع الخاص التي تتناقض جذرياً مع طبيعة المعركة الوطنية والاجتماعية التي يخوضها قطرنا .

وأمام هذا الواقع المؤسف في حياتنا السينمائية، يبقى الكلام الجميل عن الجمهور وتوعيته وأهمية دور السينما في استنهاض روحه الوطنية وفي الاسهام بتشيكله اجتماعياً وجمالياً، يبقى هذا الكلام سائراً في الهواء، لاعلاقة له من قريب أو بعيد بالواقع الملموس الناجم عن استمرار الخلل العضوي في الأسس والنواظم التي يقوم عليها القطاع العام السينمائي .

وسنحاول في المقالة التالية أن نعالج أثر هذا الخلل على وجوه أخرى من نشاط القطاع العام السينمائي وعمله، مبينين في سياق ذلك،أن ثمة امكانيات كبيرة لأن تكون الصورة العامة لحياتنا السينمائية أكثر اشراقاً، إذا توفرت الاسباب والعناصر والارادة لتقويم الخلل ومواطن النقص والقصور في كيان وعمل القطاع العام السينمائي .

تاملات في أحداث عام سينمائي ـ٢

من هموم المشهد العام .. الى الومضات اليتيمة!

يرتبط عمل جهازالرقابةعلى الافلام بعمل مديرية الاستيراد في المؤسسة العامةللسينما، وفق الأهداف التي تسعى إليها وتنفذها المديرية الأخيرة.

ورغم ماقد يبدو في هذا الكلام من مفارقة، فإن الواقع الفعلي، واقع الممارسة العملية لنشاط جهاز الرقابة على أفلام الاستثمار التجاري، يؤكد عموماً هذا الارتباط، ماخلا بعض الاستثناءات التي لاتغير من عمومية هذا الواقع شيئاً يذكر.

أما المفروض في الأحوال الطبيعية، أن تكون العلاقة معكوسة، أي أن يخضع عمل الاستيراد كلياً إلى عمل جهاز الرقابة توجهاً وممارسة، لا أن يكتفي بهذا الخضوع شكلياً. إجرائياً، وتظل المهمات التي على الاستيراد

تنفيذها، هي التي تجروراءها عمل جهاز الرقابة وتذيب مهماته فيها .

وتفسير ذلك، في رأينا، أن المعاناة التي يعيشها الاستيراد بسبب الخلل العضوي في المؤسسة العامة للسينما، والناجم عن كونها مؤسسة اقتصادية انتاجية استثمارية، تنسحب هي أيضاً على عمل جهاز الرقابة فتجعل نشاطه مشدوداً إلى مراعاة تلبية متطلبات مديرية الاستيراد التي عليها أن تجلب من بيع الأفلام مردوداً ماليا يسد القسم الأعظم من نفقات المؤسسة العامة للسينما.

مرة قال «تحسين علما»، مدير الاستيرادوالتصدير وعضو لجنة الرقابة - وكان كاتب هذه السطور عضوا فيها أيضاً ما مفاده، أن علي أن أبيع أفلاماً من النوع الذي يحظى بسعر مرموق لدى التجار وأصحاب الصالات،حتى استطيع أن أقدم مايطلب مني من مال إلى المؤسسة، فإذا بعت فيلما هندياً تجارياً كبيراً أو لبنانيا أو مصرياً أو أجنبياً من النوع المذكور، فإن هذا يعني أن المؤسسة تستطيع أن تتابع عملها فتوفر، مالايتيح لمخرجيها تحقيق أفلام لاتعود على المؤسسة بتكاليفها، إن لم أقل لاتعود أحياناً حتى بربع هذه التكاليف،

في هذا القول الحق، الذي ينطبق تماماً على واقع المؤسسة الراهن، مافيه من المرارة ... ولكن، في هذا القول أيضاً يكمن مفتاح «توجيه»عمل الرقابة على الأفلام .

ثمة لوائح رسمية تنظم عمل الرقابة وترسم أهدافها وتحدد استخدامها ضوابط المحذورات والممنوعات، وفي مقدمتها نظام الرقابة الصادر عام ١٩٥٨ وتعديلاته.

ورغم مافي هذا النظام من مواد غدت متخلفة عن التطورات التي جرت في وطننا على مدى أكثر من عشرين عاماً، فإن بعض مواده لايجد أسباب حياته في التطبيق بل يبقى مرسوماً على الورق لااكثر، وذلك بتأثير قوة الراهن.

مثلاً، في نظام الرقابة ثمة بند يقول، يمنع الفيلم لتفاهته، فكيف يجري تطبيق ذلك عملياً ؟!

حول معنى التفاهة،جرت نقاشات عديدة في لجنة الرقابة على أمثلة ملموسة من أفلام بعينها، وكانت تنتهي جميعاً إلى «مصالحة» تؤدي منع الصارخ الصارخ من السيء «فكرياًبالدرجة الأولى »ويسمح بالباقي على أنه «ماشي»لايضر. وهذا الأخير يضم جميع، أو معظم،مانراه على المشهد السينمائي العام من ميلودرامات رخيصة هندية ومصرية ومغامرات «مسلية» مجانية وتشويقات عنيفة «مثيرة».

من ناحية، ليس في نظام الرقابة مايحدد بدقة معنى «التفاهة» وكأنه يترك هذا التحديد إلى اجتهاد جهاز الرقابة،الذي ينحصر اجتهاده فقط في منع ماهو رديء على نحو زاعق، ضاج، لايحتاج إلى أدنى اجتهاد، ويسلسل قياد اجتهاده إلى متطلبات الراهن، من ناحية أخرى.ومتطلبات الراهن تتلخص في السماح للفيلم «الماشي» أي الذي يلقى قبولا من زبائننا التجار وأصحاب الصالات، و«يتجاوب» ومزاج الاستهلاك العام الذي تجدد على مدى سنين طويلة، ومايزال يسري تحديده، من قبل هؤلاء الزبائن أنفسهم، في غياب تام من اهتمام بالجمهور، المستهلك الأعظم لبضاعتهم الرديئة .

كنت في الرقابة واحدا من الذين يجدون أنفسهم بين نارين . فإن تجتهد لتعلي راية الدفاع عن مصالح الجمهور الواسع، يعني أن تساهم في منع هذا السيل المعادي للجمهور من الأفلام . وهذا لايصب في مصلحة الاستيراد،وبالتالي في مصلحة المؤسسة، فيقال عنك : أنك شخص تعيق عمل المؤسسة وتخلق صعوبات أمام تأمين المصلحة العامة . وهذه الأخيرة، كما عبر عنها بصدق «تحسين علما» تتجلى في تأمين مردود مالي للمؤسسة من اثمان هذه الأفلام التافهة. ومن جهة أخرى، فإن تضع توقيعك بالموافقة على عرض هذه الأفلام، يعني أن تتخلى، طواعية، عن مسؤوليتك التي تشكل معيار وجودك السينمائي، الفكري والفني، والوطني - الاجتماعي بالتالي.

وكنت للأسف، نادراً ماأختار التمسك بمسؤوليتي، وغالباً ما أتنازل «حرصاً» على المصلحة العامة. وفي كل الأحوال، وسواء شئنا أم لا، فإن حصيلة عمل جهاز الرقابة، شأنها تماماً شأن حصيلة عمل الاستيراد ، مشروطة بوجود ذلك الخلل العضوي الرئيسي الذي تحدثنا عنه سابقاً دون أن يعني ذلك ان جهاز الرقابة وأنظمتها خالية من العيوب ولكن ليس هنا مجال الحديث الخاص عنها .

من هنا ينبثق أساس التضامن والتكافل في عمل الرقابة والاستيراد، من أجل تأمين مصلحة المؤسسة . ومن هنا أيضاً ينبثق التضامن والتكافل بينهما في التضحية بالجمهور الواسع.

ان الهموم التي يثيرها المشهد السينمائي المعتم في مساحته العظمى، مرتبطة ارتباطاً عميقاً بالهموم العامة التي يثيرها الواقع الثقافي والفني العام، ولعل في رأس هذه الهموم، أن نظرة بعض المؤسسات الثقافية إلى الجمهور تتسم باللاديموقراطية، فترى فيه مجرد مستهلك كمي، بدل أن تضع نفسها في خدمته، آخذة في اعتبارها دورها الفعال في معالجة تخلفه، بتبصيره، وتفتيح وعيه، وإخلاء السبيل أمامه ليحقق وزنه الحاسم في مجمل النضال العام الذي يخوضه بلدنا .

إن على السينما أن تخدم الناس، لاالعكس .

هذا في رأينا هو المضمون العميق، والجلي، لمكسب وجود القطاع العام السينمائي من حيث الأساس. والصورة الراهنة لواقع المشهد السينمائي العام في قطرنا لاتنسجم وهذا المضمون،بل تتناقض معه عموماً.

على أنه، من الانصاف، ونحن نتحدث عن التكافل والتضامن بين الاستيراد والرقابة في خلق الصورة العامة المظلمة لواقع العروض السينمائية العامة، أن نشير إلى اتفاقهما التام أيضاً على تمرير الفيلم الجيد.

هذا النوع من الأفلام لايحتاج من الرقابة والاستيراد إلى عناء، فهو يحمل جواز مروره معه، ومع ذلك فله مشاكله الخاصة، في رأسها مشكلة رواجه، التي تعاني منها مديرية الاستيراد ومعها دائرة الصالات في المؤسسة العامة للسينما، ومنها مشكلة الطريقة التي يعالج الفيلم الجيد من خلالها بعض نواحي الحياة الاجتماعية والانسانية والروحية، كالجنس والخيانة والاعوجاج الاجتماعي الشاذ والدين والسياسة والتاريخ وغيرها...

مشكلة رواج الفيلم الجيد تنظر اليها مديرية الاستيراد، ودائرة الصالات (الدائرة المشرفة على صالات الكندي في كل أنحاء القطر) بنوع من الخشية والحذر، لأن هذا الفيلم لايجلب ربحاً مجزياً في معظم الأحيان، وأحياناً لايجلب سوى الخسارة،وليس عل هاتين الدائرتين أن تخسرا في ظل المعطيات والشروط الراهنة التي تعمل ضمنها المؤسسة العامة للسينما . والفيلم الجيد مرفوض من قبل التجار وأصحاب صالات القطاع الخاص . إذن ليس أمامه سوى صالات الكندي، وعليها هي وحدها تحمل النتيجة، سلبية كانت أم ايجابية .

ونرى هنا أيضاً، أنه من وحي التناقض الأساسي في عمل المؤسسة، يمر الفيلم الجيد إلى صالات الكندي، وليس نتيجة سياسة مرسومة صارمة في الزامها وتنفيذها .

وهكذا تضيء بعض الومضات المشرقة في المشهد السينمائي العام لتشكل نقاطاً، نقاطا معدودة، في بحرانه التجاري الطاغي.

أما مشكلة الفيلم الجيد، من حيث معاناته من الرقابة، فنأخذ مثالاً عليها، معالجة الجنس فيه .

لاتفرق الرقابة بين الجنس من حيث هو حياة انسانية واجتماعية، وبين الاثارة الجنسية من حيث هي اتجار رخيص وانحراف. فالعري في عرف الرقابة بحد ذاته إثارة جنسية . وهذا المفهوم لديها يشكل مبدءاً قاطعاً لايقبل المناقشة

تنفذه بمقصها الظالم مضحية في معظم الأحيان بالقيمة الانسانية والأخلاقية المتقدمة التي ينطوي عليها الفيلم،ناهيك عن تضحيتها بقيمته الفنية . ولم تنفع المناقشات العديدة التي جرت بين جدران صالة الرقابة حول ضرورة التفريق بين الجنس انسانياً واجتماعياً « من حيث هو حياة » وبين الاثارة الجنسية المفتعلة من حيث هي اتجار وابتذال، أجل لم تنفع كل هذه المناقشات في زحزحة الرقابة عن ذلك الفهم الغيبي، الذي يقطع كل علاقة لنا بحياتنا وواقعنا ومشاعرنا وأخلاقنا وثقافتنا ومسار وعينا الوطني والاجتماعي والسياسي، هذه الأمور جميعاً التي تشكل حياتنا الجنسية بزخمها العاطفي الانساني والاجتماعي، مرآة حقيقية لها.

ومع كل ذلك... فإننا نغتبط لاشراق هذه الومضات في بعض مساحات المشهد السينمائي المعتم. إنها غبطة الاحتكاك بالفن الرفيع، والثقافة الانسانية المتقدمة والمثل التي نذر الفن السابع نفسه للذود عنها وترسيخها في ضمير الحضارة والحياة البشرية،مثل العدالة والانسانية والديموقراطية والنضال من أجل التقدم الاجتماعي والروحي.

ولم يكن الجمهور السينمائي بعيداً عن هذه الغبطة ... فقد نعم بها في عام١٩٨٣مرتين ...سنتناولهما بالحديث في المقالة التالية.

تأملات في أحداث عام سينمائي -٣-

على هامش تجربة أيام السينما الايطالية

إن من الوميض ينتشر النور...

وفي طغيان الصورة التجارية المعتمة للمشهد السينمائي عام ١٩٨٣ تلتمع ومضات مبعثرة على مدى العام، متناثرة في مساحات الصورة كالمنبوذات الخجلات وسط هرج ومرج الركض وراء الاستهلاك والتصفيق الأعمى لنجاحاته في اعتصار جيوب ذوي القربى - الجماهير الواسعة- والضحك الشرير على عقولهم والعبث بما يمور من أحلام وأمنيات في نفوسهم .

تلك الومضات تتمثل في أفلام معدودات تنتمي إلى السينما الجيدة، وعرضتها صالة الكندي بدمشق.ومثيلاتها في بعض محافظات قطرنا، وما كان لغيرها أن تعرضها .ذلك أن إشكالية« شباك التذاكر »تظل حدتها أخف في

صالات الكندي منها في صالات القطاع الخاص . وليس في عزمنا هنا أن نقف عند كل منها، لأننا تناولنا معظمها في أوقات عروضها، بل ستقف عند حدثين سينمائيين كبيرين في قطرنا في العام الماضي(١٩٨٣)، ومايزال صداها حاضراً ممتداً إلى أفئدتنا وعقولنا ومشاعرنا، تحاورنا مضامينها وقيمهما وفاعليتهما الثقافية والفنية، وتفسح لنا فرصة التأمل في أهمية السينما الجيدة في تحرك الحياة الثقافية العامة وجذب الجمهور الى اتخاذ موقف مسؤول منها.

هذان الحدثان الكبيران، هما « أيام السينما الايطالية» في دمشق ، والتي انتقلت إلى حلب وإلى السويداء، و«مهرجان دمشق السينمائي الثالث» الذي انتهى في أواخر تشرين الأول الماضي .

في التقويم العام « لأيام السينما الايطالية » لابد أن نشير قبل كل شيء، إلى أن هذه التظاهرة كانت ثمرة التعاون الراسخ بين المؤسسة العامة للسينما والنادي السينمائي بدمشق، ثم اتسع فشمل بعض النوادي السينمائية الأخرى في القطر.والتعاون بين المؤسسة ونوادي السينما قائم منذ زمن طويل . وتكاد المؤسسة أن تكون المصدر الوحيد للأفلام التي تقدمها النوادي إلى جمهورها.

كما أن العديد من نوادي السينما في القطر تقدم عروضها وتلتقي جمهورها في المراكز الثقافية العربية الموجودة في مدنها . إضافة إلى المساعدات المالية السنوية التي يتلقاها بعض النوادي من وزارة الثقافية والمؤسسة العامة للسينما .كل هذا ينسجم وأهداف القطاع العام السينمائي .ووزارة الثقافة، في دعم وتشجيع نوادي السينما، أي المساهمة في إشاعة الثقافة السينمائية عن طريق توسيع عرض الفيلم الجيد .والدعوة إلى التعاطي معه بوعي . أما نوادي السينما فتشكل الطاقة الأساسية المحركة التي تحقق هذه الأهداف في الحياة، فتقوم باختيار الأفلام، وبرمجة عرضها، والدعوة لها، وإصدار النشرات والكراريس حولها، وعقد الندوات والمناقشات لالقاء الأضواء على مضامينها وقيمها الفنية، مسهمة بذلك كله في تكوين جمهور سينمائي جاد يشكل الرصيد الجماهيري

الوطني لنجاح القطاع العام السينمائي .

ومنذ بداية تاريخها الطويل الذي يعود إلى عام ١٩٥٢، عام تأسيس «النادي السينمائي بدمشق» أول النوادي السينمائية في القطر، وعلى مدى هذا التاريخ، طرحت حركة النوادي السينمائية من خلال ممارستها العملية، مسائل جوهرية تتمحور بمجملها حول علاقة السنيما بالجمهور. ففي حين سادت على مدى عقود من السنين مقولة تجار الأفلام ومستثمريها وأصحاب الصالات، «إن الجمهور يريد هكذا» مبررين ترويجهما للسينما التجارية المنحطة، ردت حركة النوادي السينمائية على هذه المقولة بنقيضها .

فالجمهور في وعيه ليس ذلك الكم من العطالة البشرية الذي يمكن لعصا التجارة والاستغلال أن تسوقه كما تشاء، إنما هو الطرف الضروري الرئيسي في معادلة وجودالسينما، أكثر الفنون ديموقراطية، لأنها أكثرها جماهيرية . وكما أن القهر السياسي والاجتماعي ـ الاقتصادي يؤدي بالجماهير إلى الاستسلام المؤقت لقدرها في ظروف تاريخية معينة،كذلك فإن القهر الثقافي والروحي يؤديان بأوساط واسعة من الجمهور إلى الاستسلام «لمتعة » الفيلم التجاري الذي يوظف كل امكانياته من أجل تغييب هذا الجمهور عن مرارة الواقع، واقع قهره في كل مجالات حياته . وهذا الاستسلام هو أيضاً عارض ومؤقت، لأنه مرهون بشروط استغلالية في مراحل زمنية معينة، وليس جزءاً من الطبيعة التكوينية للجمهور، كما يزعم تجار السوق السينمائية .

وأتى زمن لم تعد فيه حركة النوادي السينمائية تجد نفسها وحيدة في ساحة الصراع هذه . فبقيام القطاع العام السينمائي ارتفع مضمون الصراع هذا إلى مستوىأعمق وأشمل، وتحول نقض المقولة التجارية الاستغلالية إلى هدف عملي، تجند وزارة الثقافة والمؤسسة العامة للسينما امكانية كبيرة من أجل تحقيقه في الحياة الثقافية لأناس بلدنا . ومن هنا يأتي دعم وتشجيع الوزارة والمؤسسة المذكورتين لحركة نوادي السينما، لأن هذه الأخيرة تشكل النواة

الحية الفاعلة لخلق مد جماهيري سينمائي واع، يطمح إلى الانعتاق من القهر والاستغلال اللذين تمثلهما السينما التجارية، وإلى الاستزادة بروافد الثقافة الاصلية والوعي الفني العميق اللذين تمثلهما السينما الجيدة.

إن حركة النوادي السينمائية ودوائر القطاع العام السينمائي تمتلك اليوم تاريخاً طويلاً من التعاون الوثيق فيما بينها، مليئاً بالخبرات الثمينة، في مجال توسيع رقعة الجمهور السينمائي الجاد، وإعطاء المثل الحي الملموس على أن الفيلم الجيد يلقى اقبالاً جماهيريا، يضاهي أحياناً ذلك الاقبال الذي يلقاه الفيلم التجاري ،وذلك إذا أحسنا التعامل مع الفيلم الجيد ومع الجمهور معاً، وامتلكنا الوسائل الناجعة لتحقيق أهدافه . ولعل أبرز مثال على نجاح هذا التعاون في بلوغه هدفه، هو تنظيم «أيام السينما الايطالية» في صالة الكندي بدمشق، والتي استمرت أكثر من عشرين يوماً وسط إقبال جماهيري كبير، وذلك في أيلول - تشرين الأول من العام الماضي .

قبل تلك «الأيام...» بما يقرب من عام، استأنف النادي السينمائي بدمشق عروضه التقليدية أيام الثلاثاء في صالة الكندي، بعد توقف استمر سنوات، بسبب ظروف خاصة به، وكانت هذه العودة إلى عروض الثلاثاء بمثابة عودة إلى الجمهور الذي عمل معه النادي سنوات عديدة ، ونوعاً من التنشيط في عمل الصالة ذاتها وسط الركود النسبي الذي يسببه الاقبال على الفيلم الهابط وترك الفيلم الجيد في ظلمة عزلته عن الجمهور.

ونجحت عروض الثلاثاء، واستردت الصالة اقبال الجمهور الجاد، وعاد النادي إلى حيوية وجوده مع جمهوره، وحتى من الناحية التجارية، فإن عرض الساعة التاسعة من مساء الثلاثاء، أصبح يجلب دخلاً على الصالة ، يفوق دخل أي عرض مسائي على مدى أيام الأسبوع كله .

وعلى أرضية استمرار نجاح هذه العروض، انبثقت فكرة إقامة تظاهرات

سينمائية حول موضوع واحد أو سينما بعينها، قوامها هذا المخزون من الأفلام الهامة الموجودة لدى المؤسسة العامة للسينما، والذي لم يجد طريقه إلى العرض بعد.

ولاقت الفكرة قبولاً حسناً من القائمين على المؤسسة، وكانت النتيجة المفاجئة لهؤلاء بالدرجة الأولى، إن «أيام السينما الإيطالية» أولى هذه التظاهرات، التي كان مقرراً لها أن تعرض اسبوعاً واحداً فقط، امتدت أكثر من عشرين يوماً وسط اقبال لم تشهد الصالة مثيلاً له منذ زمن طويل. ولولا بدء مهرجان دمشق السينمائي الثالث في التاسع عشر من تشرين الأول الماضي لما انقطع استمرار تلك «الأيام...» ولربما كانت امتدت شهراً أو أكثر.

لقد كتبنا في حينه عن بعض أفلام هذه التظاهرة، وأشرنا إلى الصدى العميق الذي أحدثته لدى جمهور السينما في عاصمتنا، والذي انعكس بعض منه في الصحافة وغيرها من وسائل الإعلام. ولكن الأمر الذي لم تشر إليه وقتها، أن نجاح هذه التظاهرة، فتح آفاقاً رحبة أمام التعاون بين نادي دمشق، وبعض النوادي الأخرى وبين المؤسسة العامة للسينما، وأن هذا التعاون مدعو الآن - ونحن في بداية عام سينمائي جديد - إلى أن يثمر عدداً من التظاهرات والنشاطات السينمائية في سبيل إعلاء راية الفيلم الجيد، وتحريك الحياة الثقافية السينمائية، اسهاماً في عملية خلق المناخ الملائم لتنامي الجمهور المحب للسينما، الطامح إلى متعة الفن المسؤول والثقافة الواعية، وذلك على طريق نجاح مسيرة القطاع العام السينمائي التي تضع شعاراً لها بالغ الأهمية يجسده عنوان مهرجان دمشق السينمائي «من أجل سينما متقدمة ومتحررة» للجماهير.

تأملات في أحداث عام سينمائي -٤-

من دروس مهرجان دمشق السينمائي الثالث

من طبيعة الأشياء أن يغتني مهرجان دمشق السينمائي من دورة إلى أخرى، من حيث الخبرة وتطور أساليب العمل والارتقاء بهذه التظاهرة السينمائية - الثقافية - الفنية التي لاغنى لأية سينما في بلد من البلدان العربية والأسيوية والأمريكية اللاتينية عن المشاركة فيها، بوصفها الملتقى الأكثر تعبيراً عن سينمات وثقافات هذه البلدان، التي تقتات في مسيرتها وتطورها وأهدافها من المضمون العميق والشاسع لشعار « من أجل سينما متقدمة ومتحررة » ومن طبيعة الأشياء أن يتسع نطاق المسؤولية الثقافية للمهرجان ويرتفع مستواها ويتعمق مضمونها، مادمنا قد أخذنا على عاتقنا الدعوة إليه مرة كل سنتين، متوجهين إلى عشرات البلدان ومئات السينمائيين، واضعين أنفسنا موضع المبادر والمنظم، راسمين عاصمة وطننا على راية المهرجان، مستلهمين طموح هذا

الوطن الثقافي المتحرر والديموقراطي للعناق والحوار على أرضية الكفاح من أجل التقدم .

ومن طبيعة الأشياء، أن نرى السينمائيين السوريين وقد اتسع نشاطهم من دورة للمهرجان إلى أخرى، وأن يمتلىء المهرجان بهم، وأن يطلق مبادراتهم، فيجعل من وجودهم العمود الفقري للمهرجان، ومن طاقاتهم وقوده الحيوي الفعال، ومن المهرجان بالتالي ملهما للابداع والحوار يحفزهم عليهما ويشحذ إمكانياتهم على العطاء

ومن طبيعة الأشياء، رابعاً، أن يتحول المهرجان من دورة إلى اخرى، فيصير عيداًثقافياً أكثر شعبية، أي أكثر جاذبية لأوسع أوساط الجمهور، فيوفر لهذا الجمهور فرصة الاطلاع على خيرة ابداعات الشعوب ، ويجعل من المدن كلها شاشة واحدة تتناوب عليها أفلام العام، فيحقق إسهامه الايجابي في إشاعة الثقافة السينمائية الجادة على نطاق جماهيري واسع، مساعدا بنشاط خلق علاقة واعية بين السينما والناس .

نقول، من طبيعة الأشياء أن يتطور المهرجان من دورة إلى أخرى فيصير إلى كل هذا، او يقترب من الوصول إليه، حتى يكون لائقاً باسم ومكانة دمشق، متجاوباً ليس فقط مع نضالها السياسي، الوطني والقومي والعالمي، بل ومع طموحها الثقافي الذي ينهل في عميق مدلوله، من كفاحها ذاك. هذا هو الأمر الطبيعي، أو هكذا هو المفروض بالمهرجان أن يصير ..

أما ماصار إليه المهرجان في دورته الثالثة التي أقيمت عام ١٩٨٣ فلا يجسدهذا السير الطبيعي للأشياء ولايعكس مايتطلبه من روح التطوير ، وهذا لم يتوفر له أن يشكل إهابة على النحو الذي سقناه ..لماذا ؟

لقد نشرت الصحافة في حينه الكثير من الآراء والمطالعات والانتقادات تناولت من خلالها أعمال المهرجان ونشاطاته ومستوى تنظيمه فيها الكثير من

الملاحظات العادلة، كما أن فيها الكثير من الانفعالات الحماسية، ولكنها جميعاً انطلقت من الحرص على أن يكون المهرجان الثالث أفضل وأرقى مما كانت حاله.

والآن .. وقد ابتعد بنا الزمن عن ثالث دورات المهرجان مسافة كافية أن تجنبنا شطط الانفعال وغلواء الحماس فإن من حق المهرجان علينا أن نتداول في شؤونه بروح الحرص المسؤول عل مصيره. وفي اعتقادنا أن الاجابة عن سؤال «لماذا ؟» آنف الذكر، تكمن إلى حد كبير في معالجة عدد من القضايا التي نعتبرها أساسية ليس فقط على صعيد قيام هيكلية عصرية لبنية المهرجان، بل وعلى صعيد اكتسابه الاهاب والقدرة والفاعلية التي تساعده على تحقيق أهدافه .

■ أولاً :

في ظني أن القرار الذي نجم عنه قيام مهرجان دمشق السينمائي لم يكن يرى فيه مجرد تظاهرة دعائية بالمعنى المألوف اليومي للدعاية، بل كان ولايزال يرى فيه تظاهرة ثقافية، فنية، تبرز وجه سورية السينمائي والحضاري، وتعرف رسل سينمات العالم على واقع شعبنا دوافع كفاحنا الوطني والقومي ضد الامبرياليين والصهياينة وواقع كفاحناالاجتماعي من أجل التقدم . هذا هو شأن المهرجان من حيث الأساس . ولكن ثمة على صعيد الممارسة من برز لديهم خلط في النظر إلى طبيعة المهرجان بحيث تغلب لديهم الجانب الدعائي على الجوانب الأخرى للمهرجان، وخاصة طبيعته الثقافية الأصلية، وليس من ضير أن نشير هنا ألى أن مثل هذه النظرة تؤدي بنا إلى المعنى الفج للدعاية، ذلك الذي يفرغ أي عمل من مضمونه الحي الفعال .، ولئن تحكمت هذه النظرة في المهرجان فإنها تحولها إلى شعار بلا تغطية سينمائية وثقافية، وحتى سياسية.

صحيح أن الأمر لم يبلغ بالمهرجان هذا المصير، لكن مثل هذه النظرة متوفرة لدى البعض، دون وعي منهم ربما، ولكنها تنعكس في ممارستهم العملية

أن خير دعاية لوطننا أن نحرص على ابراز الطبيعة السينمائية ـ الثقافية للمهرجان، فنجعله منبراً لتنافس الابداع أوسع مايكون عليه هذا التنافس، وندوة للحوار الديموقراطي الحر أوسع وأعمق مايكون عليه هذا الحوار، وفسحة شاسعة للقاء في أصح جو وأنقاه ، ومن كل هذا ينبع أعمق التضامن مع كفاحنا وقضايانا العادلة، لأن توفير كل هذا يفصح عن وجهنا الحضاري الأصيل ويجعلنا فصيلاً فاعلاً في مسيرة السينما والثقافة العالمية .

■ ثانياً:

تأسيساً على الفهم الصحيح لطبيعة المهرجان ووعي كونه تظاهرة دائمة، وليس مناسبة عارضة، لابد أن يتخلص عمله وتنظيمه من الراهنية والارتجال . وقد اقترحنا منذ المهرجان الثاني، أن يصار ألى استحداث دائرة خاصة، أو مديرية أو لجنة،في المؤسسة العامة للسينما، مهمتها التحضير للمهرجان، ومتفرغة كليا لأداء هذه المهمة، على غرار ماهو متبع في كل البلدان التي تقيم مهرجانات في أوطانها، ولابد أن يتوفر في قوام هذه الدائرة سينمائيون ذووخبرة ثقافية وإطلاع واسع على المهرجانات العالمية تنظيماً ونشاطاً، وتجربة في التعامل والحوار واللقاء مع الأخرين.

وحين يتوفر للمهرجان دائرته الخاصة، وتعكف هذه الدائرة، بنشاط دؤوب، على التحضير للمهرجان طيلة السنتين الفاصلتين بين دوريته، فلا بد أن يصير المهرجان إلى صورته اللائقة بأهدافه وشعاره، بعيداً عن الروح الوظيفية والمنطق الروتيني المكتبي والارتجال المربك .

والذين عملوا في الدورة الثالثة للمهرجان وشهدوها لمسوا على نحو محسوس أمثلة عديدة على سريان روح الارتجال والارتباك في عمل هذه الدورة . ولعل أهم سبب لسريان هذه الروح إناطة الاشراف على مجمل أعمال المهرجان بثلاثة أشخاص ليس بينهم سينمائي واحد.

وقد أتت هذه الاناطة متأخرة بحيث وجد هؤلاء أنفسهم أمام ركام من المهمات لم يستطيعوا القيام بها على نحو صحيح، وإنما قاموا بها على مبدأ «تمشية الحال».. من ذلك مثلاً، أن جريدة «المهرجان» لم يتقرر صدورها إلا قبل أيام معدودة من بدء المهرجان، بل أكثر من ذلك أنها كانت مهددة بالاحتجاب في إطار لجنة الاشراف، حتى أذنت السيدة وزيرة الثقافة بصدروها قبل يومين من افتتاح المهرجان . وحين هممنا بالتحضير للعدد الأول، واجهتناصعوبة العلاقة مع المطبعة التي لم تكن على علم مسبق بمنحى الارادة السنية للجنة الاشراف فيما يخص الجريدة. ومن ذلك أيضاً، تشكيل لجنة إدارة الندوات في المهرجان، التي أتى قوامها موضع انتقاد واسع من قبل السينمائيين والصحفيين، لأنها هي أيضاً افتقرت إلى سينمائيين ذوي باع في- إدارة الحوار والنقاش على مستوى سينمائي لائق، ماعدا الزميل رفيق الأتاسي، ومع احترامنا العميق لكفاءة الأخرين في ميادينهم سواء كانوا في لجنة الاشراف أو في لجنة إدارة الندوات أو في غيرها من اللجان .. كذلك فقد كان ثمة عدد ليس بالقليل من الأشخاص الذين تمت تسميتهم أعضاء في لجان المهرجان، لم يكن لهم حضور إطلاقاً في عمل لجانهم، مما أربك عمل هذه اللجان وجعل العدد الضيق المتبقي من أعضائها يلهث ساعات طويلة لانجاز العمل المنوط به، دون أن ينأى به عن العيوب والنواقص، ولسنا بصدد تعداد كل الأمثلة المشابهة، بل يهمناالإشارة إلى مايوضح الأثر السلبي للعمل المرتجل في تظاهرة بالغة الأهمية، كمهرجاننا هذا، على الصعيد الاداري .

أما على الصعيد الثقافي،السينمائي، فقد كان المهرجان الثالث فقيراً.بل أفقر من سابقيه، في التظاهرات السينمائية . لقد بادرت نقابة الفنانين والنادي السينمائي بإقامة تظاهرتين للسينما السورية بالتعاون مع المؤسسة العامة للسينما وإدارة المهرجان. ولكن هذه الأخيرة لم تبادر إلى إقامة أية تظاهرة سينمائية على هامش المهرجان، مع أن إمكانية إقامة أكثر من تظاهرة كانت متوفرة هذه المرة اكثر من السابق . فرئيس لجنة التحكيم مخرج كوبي معروف، وفي عداد

أعضائها، كان يجي كافاليروفيتش أحد أهم مخرجي بولونيا وأوروبا ومؤسس «المدرسة البولونية» مع «فايدا» و«مونك»،وكانت الممثلة السوفيتية الشهيرة لودميلا تشورسينا، والكاتب الانكليزي الكبير جيمس أولدريج.. وغيرهم . فلماذا لم تفكر إدارة المهرجان في إقامة تظاهرات لأفلام هؤلاء أو بعض منهم؟ مع أننا ذكرنا الادارة أكثر من مرة بكافاليروفيتش، مثلاً،وأهمية تعريف جمهورنا على أعماله.

من كل هذا وغيره الكثير، تنبثق في إعتقادنا، أهمية أن يكون للمهرجان دائرته أو لجنته الخبيرة الخاصة، التي تعمل فقط لمصلحة التحضير للمهرجان.

■ ثالثاً:

لماذا يغيب السينمائيون السوريون عن المهرجان، أعماله ونشاطه ؟هذا السؤال يواجهنا دائماً، لأن غياب السينمائيين علامة ملازمة للمهرجان. ولكن السؤال الأصح هو : لماذا يجري العمل للمهرجان بمعزل عن السينمائيين وبدون إشراكهم ؟ أليس المهرجان سينمائياً ؟ أم أنه مهرجان إداري وظيفي حتى تناط أموره جميعاً بلجنة أو أكثر ليس في عداد أعضائها أي سينمائي ؟ لاشك أن مثل هذا المسلك يخلق لدى السينمائيين شعوراً بالاغتراب عن المهرجان فيحسون أن المهرجان ليس لهم، لأنه يقوم وينتهي في غنى عن مساهمتهم .. هكذا يشعرون جراء « كامل الرضى عن النفس » لدى الاداريين !وهنا ليس في نيتنا الانتقاص من أهمية دور الاداريين، الدور التنظيمي والتنفيذي، في عمل المهرجان . ولكن هذا الدور ينبغي أن يكون مكملاً، وتاليا، لدور السينمائيين الذي هو الدور الثقافي والسينمائي والتنظيمي على صعيد الاتصالات وتخطيط التظاهرات والنشاطات وعقد الندوات واللقاءات والحوارات والمناقشات .. إضافة إلى ذلك، فإن من الضروري أن يكون لسورية وفد سينمائي إلى المهرجان، كما سبق لنا أن اقترحنا، ذلك في المهرجان ما قبل الماضي، وقد يقوم بقسط كبير من نشاط سوريا السينمائي والثقافي في المهرجان ويمثل وجه سورية

السينمائي الحقيقي.

وأخيراً ..فلربما لم نستطع إيفاء المهرجان في دورته الثالثة حقه من المعالجة بسبب ضيق المجال . ولكن ماأوردناه يشكل في رأينا أهم النقاط الأساسية التي تطرحها الدروس العديدة لمهرجان دمشق الثالث .

وعلى معالجة هذه النقاط وغيرها بروح الواقعية المسؤولة، يتوقف تطور هذه التظاهرة الثقافية السينمائية العالمية الكبرى ومصيرها.

تأملات في أحداث عام سينمائي -٥-

دفاعاً عن السينما الوطنية

في خلال العام ١٩٨٣، وكان العمل في فيلم « أحلام المدينة» على أشده، كثرت الاقاويل حول هذا الفيلم ومخرجه محمد ملص. فمن قول يلوم المخرج لأنه استعان بمصور أجنبي؛ ومن عتب عليه لأنه استعان بممثلةعربية غير سورية، ومن استكبار متحمس غيور «للأموال الطائلة » التي بلغتها، أو ستبلغها، نفقات الفيلم،ومن...ومن... حتى ذلك الهمس الصريح : ولماذا مخرج من خارج المؤسسة ؟!

واشتدت الحماسة في هذه الأقاويل وتعاظمت نبرتها التشكيكية، حين اقترب مهرجان دمشق السينمائي الثالث من موعد افتتاحه ولم ينته العمل في الفيلم بعد. فقيل : ياللعار، كيف تقيم وزارة الثقافة والمؤسسة العامة للسينما

مهرجانا سينمائيا دوليا دون أن يكون لديها فيلم تشارك به في مسابقة الأفلام الروائية الطويلة ؟ وكأن هذا القول أراد أن يختزل كل مناحي اللوم والعتاب والتهجم على الفيلم في شكل صرخة «غيور » على سمعة المؤسسة وهيبة الوزارة ونجاح المهرجان، ذات مضمون تشكيكي واضح مفاده: أن هذا الفيلم لن يرى النور في المهرجان!

وفي حمأةتلك الأقاويل بما فيها من ألوان التشكيك، كان العمل في الفيلم يجري ليلاً نهاراً في انسجام يندر مثيله بين العاملين فيه، الذين وضعوا هدفاً أمامهم وحيداً، ألا وهو : أن ينجزوا الفيلم ليعرض في المهرجان. وكان كل يوم يمر يطوي صفحة إنجاز ليفتح اليوم التالي صفحة جديدة منه.

ومع توالي الأيام يسير العمل ويسير، وتأتي علائم الاطمئنان من المخرج والعاملين معه، أن الفيلم لابد أن يتم عرضه في المهرجان.

وعلى نحو مواز للعمل في«أحلام المدينة» والحملة التي رافقته، كانت هناك حملة أخرى من «الثقة بالنفس » يقوم بها منتج من القطاع الخاص لينتزع حقه في عرض فيلمه، الذي تم إنجازه بسرعة خارقة، ضمن مسابقة الأفلام الروائية أوخارجها. «فليس من العدل أن يكون تمثيل سورية في المهرجان حكراً على القطاع العام السينمائي في سورية. بل هناك قطاع خاص يعمل في الإنتاج، ويتجاوز إنتاجه الكمي السنوي إنتاج المؤسسة العامة للسينما. ومن حقه تبعاً لذلك أن يشارك في أية تظاهرة تمثل السينما السورية كلها، بعد أن يخضع انتاجه المرشح لمثل هذه المشاركة إلى رقابة وإجازةاللجان الخاصة في المهرجان. هكذا طرحت المسألة من قبل منتج ومخرج فيلم «لعبة الحب والقتل».

ووجد هذا الطرح دعماً من نقابة الفنانين، ولاقى قبولاً من وزارة الثقافة والمؤسسة العامة للسينما، فأجيز الفيلم المذكور وأدرج في عروض المهرجان، ضمن مسابقته الروائية الطويلة... ممثلاً سورية! وقد حدث ذلك نتيجة عدم

إنجاز فيلم «أحلام المدينة » (من انتاج المؤسسة العامة للسينما) في وقت يتيح لأعضاء لجنة التحكيم مشاهدته قبل إنهاء أعمالها، فاستبعد من المسابقة، وتم إنجازه في آخر أيام المهرجان، خارج المسابقة على نحو متقطع امتد زمنياً حوالي، أربع ساعات، ولكنه أمتد روحياً إلى حيث عانق العاملون فيه ثقة كل من تعز عليهم قضية السينما الوطنية في سورية، من سوريين وعرب وأجانب والتقوا معهم في لحظة انتصار بهيجة.

لن نستعرض هنا ماسبق للصحافة أن سجلته من آراء إيجابية في الفيلم ومن احتفال حميمي به، في أعقاب ذلك العرض. ولكن ثمة إلى جانب ذلك، من همس، ومن غمغم، ومن رفع صوته، مرددين الأقاويل ذاتها التي تنكر الفيلم، وتزرع الريبة في جدوى مابذل فيه من جهد، وتتباكى على الأموال التي انفقت في سبيله، دون أن يكون لتلك الأقاويل أي علاقة بالمستوى الفني والفكري للفيلم.

وهكذا تعود حكاية الأقاويل هذه في نهايتها إلى نقطة بدايتها لتكتمل في غير مصادفة، بل في قصد واع أو غير واع.ذلك أنها تنطوي على موقف معين وتصدر عنه، شاء أصحابها أم لم يشاؤوا. وهذا الموقف لايمس فيلم «أحلام المدينة» ولايخصه وحده، بل يتصل بما هو أكبر وأهم ، بقضية السينما الوطنية في سورية.

في هذه القضية، من الطبيعي، أن يكون موقف القطاع الخاص سلبياً، بل ومعادياً. فوجود السينما الوطنية في سورية مرتبط في ظروف تطورنا العام، بوجود القطاع العام السينمائي. وليس غير هذا القطاع مايتجلى في عمله وانتاجه ذلك التحقيق الملموس لدور السينما التنويري الهادف . بكل مايحمله هذا الدور من أبعاد سياسية واجتماعية وفكرية وجمالية ، وإن كان هذا التحقيق يتم عبر صعوبات ومآزق وتراجعات تعيق نجاحه المطلوب في كثير من الأحيان.

ولكننا إذا نظرنا إليه في مجراه العام، نجده عموماً يصيب هدفه الجماهيري. بينما نجد لدى القطاع الخاص هدفاً مناقضاً جذرياً لذلك ، يتلخص في إنتاج وتسويق أردأ البضاعة السينمائية لدى أوسع أوساط الجماهير،فيعمل من خلال بضاعته هذه على تكريس تخلف الجماهير وتغييبها عن قضاياها الوطنية والاجتماعية الأساسية. ويجني من وراء ذلك أرباحاً طائلة. وهذا التناقض الجذري في الهدف، يفصح عن تناقض في المصالح، ويؤدي إلى تناقض في المواقف. فلا غرابة والحالة هذه، أن يكون القطاع الخاص في موقع مضاد للقطاع العام، وإن كان ممثلو القطاع الخاص لايجهرون بهذا علانية، بل يتجلى في أساليب عملهم وفي مجمل نشاطهم. وهذا مافصلنا فيه الحديث أكثر من مرة في مقالات سابقة.

كذلك ليس غريباً أن يبدي ممثلو القطاع الخاص، أو بعضهم، موقف التشكيك من فيلم «أحلام المدينة» وأن يروجوا لليأس من امكانية إنجازه، دون أن يخفوا آيات الشماتة من وجوههم ومن أقوالهم، في «المأزق » الذي قادت المؤسسة العامة للسينما نفسها إليه.

وكان هذا جانباً من نشاطهم،أما الجانب الأهم فهو السعي لكي يحتل فيلم من إنتاج القطاع الخاص مكان «أحلام المدينة» في مسابقة مهرجان دمشق السينمائي الثالث، ممثلاً سورية فيه. وهذا الهدف، هو بالضبط الذي حرك منتجي فيلم «لعبة الحب والقتل » لطرح مسألة حق القطاع الخاص في أن يشارك انتاجه في تمثيل سورية على شاشة المهرجان.

وأما عن هذا الحق فليس في نية أحد أن ينتقص منه، خاصةوانه ليس ثمة في مجمل الأنظمة المهرجانية المرعية مايحول دون تطبيقه. ولكن لهذا التطبيق حدوداً ترسمها الطبيعية التكوينية للعملية السينمائية بكل جوانبها من انتاج واستيراد وتوزيع وإشاعة الثقافة السينمائية ودعم نوادي السينما وإقامة الأسابيع السينمائية ومهرجان دمشق السينمائي. فالقوة القائدة، والفاعلة الأساسية، في

هذه العملية يمثلها القطاع العام السينمائي (المؤسسة العامة للسينما أساساً) ومن ورائه وزارة الثقافة والارشاد القومي، بصرف النظر عن ضآلة انتاجه عددياً والصعوبات الملازمة لعمله. وقد أصبح هذا القطاع قوة قائدة ليس بفعل القوانين والأنظمة والتشريعات الادارية، بل أتت هذه لتنظيم الفرز الاجتماعي والسياسي والاقتصادي العميق في أبعاده والمتصل أوثق اتصال بمجرى التطور العام في بلدنا، والذي نجم عنه فيما نجم، قيام القطاع العام السينمائي.

فهو، إذن ثمرة فعل قوانين موضوعية، وصراع اجتماعي ـ اقتصادي، يتحول بدوره إلى قوة في هذا الصراع وعامل مؤثر في فاعلية تلك القوانين، متخذاً لنفسه أهدافاً وشعارات تنسجم في مضمونها ومراميها مع الخط العام لمجرى التطور الجاري في مجتمعنا.

ولئن تعاون هذا القطاع مع القطاع الخاص في بعض المجالات، فليس ليفقد مكانته القيادية في العملية السينمائية، بل ليؤكدها. وإذا نظرنا إلى اسهامه في بناء سينما وطنية فإننا نجد في عدد من أفلامه مايشكل ومضات مشرقة على طريق بناء السينما التي تطمح إليها متطلبات تقدمنا، مما لانجده في سينما القطاع الخاص.

كذلك فإن كل المبادرات الثقافية ـ السينمائية إنما يقوم بها وينجزها ويتحمل كافة المسؤوليات المترتبة عليها، القطاع العام السينمائي وحده. وفي اعتقادنا أن كل هذا وغيره الكثير، يبرر للقطاع العامة السينمائي أن يتبوأ المحل الأول ليس فقط في مجمل العملية السينمائية وقيادتها، بل في تمثيل سورية في كل المناسبات والتظاهرات ، مادام يشكل جزءاً عضوياً من تطورها العام، بكل سماته السياسية والاجتماعية ـ الاقتصادية والثقافية. وفي هذا الضوء فقط ينبغي النظر إلى حق القطاع الخاص في المشاركة في أية تظاهرة أو مناسبة سينمائية، دون أن يغيب عن بالنا مايمثله هذا القطاع من قوى اجتماعية ـ اقتصادية. متناقضة في مصالحها مع القطاع العام ومعيقة لتقدمه.

ومن هنا يمكننا القول، أن السماح لفيلم « لعبة الجبن والقتل » أن يمثل سورية في مسابقة الأفلام الروائيةالطويلة بالمهرجان، لاينسجم مطلقاً مع الحدود التي ترسمها طبيعة الواقع السينمائي في وطننا، والتي تجعل النظر إلى حق القطاع الخاص بممارسة نشاط تمثيلي باسم سورية مرهوناً بجملة العوامل التي ذكرنا ومشروطاً بها. وكان بمقدور إدراة المهرجان -أو وزارة الثقافة أن تسمح بعرض الفيلم المذكور في إطار المهرجان، دون أن يكون له حق المشاركة في المسابقة الرسمية، حتى ولو لم يكن لدى القطاع العام فيلم طويل يشارك به. فقد تحولت تلك المشاركة إلى أداة ضغط على فيلم القطاع العام «أحلام المدينة» وأندرجت ضمن الحملة الظالمة على هذا الفيلم،الأمر الذي سمحت به المؤسسة العامة للسينما استجابة لطلب القطاع الخاص « في إحقاق حقه»، ولكنها ساهمت عملياً في خلق وضع ليس في مصلحتها، وليس في مصلحة السينما الوطنية.

ومن ناحية أخرى، فإن ربط إنجاز فيلم «أحلام المدينة» بمشاركته في مهرجان دمشق الثالث، قد خلق إرباكاً للمؤسسةوللعاملين في الفيلم،كانت المؤسسة بالذات في غنى عنه . لقد حظي فيلم « أحلام المدينة »بمساندة سخية وتفهما واعياً من قبل السيدة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة، كما لقي دعماً طيباً من إدارة المؤسسة العامة للسينما.

وجرى العمل في الفيلم بروح جادة ومخلصة غدت معروفة للجميع. وجرت المراحل الأخيرة من هذا العمل في جو مشحون ومتوتر بحكمة الوعد بأن يتم إنجازه للمهرجان وتكتنفه صعوبات العمل الطارئة – والتي تحدث باستمرار نظراً لانعدام وجود نظام انتاجي عصري لدى القطاع العام السينمائي– وتحيط به الأقاويل المثيرة والتشكيكات المحبطة، الأمر الذي جعل الوسط السينمائي ينقسم إلى واثق في إنجازه ويائس من ذلك. وحتى القائمون على المؤسسة وإدارة المهرجان وجدوا أنفسهم نهب التأرجح بين هذين القطبين من الثقة واليأس. ومع كل هذا، فقد ظل الوعد قائماً... وحصل ماحصل...!

في مثل هذا الظرف كان على المؤسسة أن تعي صعوبة الانجاز في الوقت المحدد باعتبارها تعرف تماماً آلية العمل في كل مراحل انتاج الفيلم، وبالتالي كان على المسؤولين فيها ان يتجنبوا ربط انجاز الفيلم بالمهرجان. فلا يجوز لنا أن نختار فيلما لايزال العمل فيه ناقصاً في جوانب هامة منه، في وقت نحن فيه نتأهب لإفتتاح المهرجان ومباشرة أعماله. لقد جرت العادة في كل الدنيا، أن الفيلم الذي يتم اختياره للمشاركة في أي مهرجان وطني أو عالمي، ينبغي أن يكون جاهزاً للعرض على نحو ناجزتماماً قبل ثلاثة أشهر على الأقل من بدء المهرجان.

هنا قد يقول قائل · ولكن المخرج وعد بذلك، وأخذ على عاتقه إنجاز عمله في الموعد المطلوب ! صحيح! فقد سعى محمد ملص أقصى ماالستطاع ليحظى فيلمه بشرف عرضه على شاشة المسابقة الروائية الرسمية، فأصاب في مسعاه من الانجاز،

دون أن يصيب الهدف المعلن. وقد كلفه هذا المسعى مع العاملين معه في الفيلم،جهداًجباراً لم يعد خافياً عن أحد، وخاصة من القائمين علىالمؤسسة والمهرجان.

أما سيرالعمل الانتاجي في بلدنا فله صعوباته ومشاكله التي تجعله لايستجيب في غالب الأحيان للنوايا والوعود. وهذا يعرفه الجميع أيضاً. ومن هنا كان يحسن بالمسؤولين تقدير ذلك حق قدره، متجنبين ربط الفيلم بالمهرجان. وفي حالة خاصة كهذه، يمكننا أن نشارك في أعمال المهرجان بأفلام قصيرة، دون أن نجعل من عدم مشاركتنا بفيلم روائي طويل كارثة مهولة مريعة، كما حلا للبعض أن يصور الأمر، ودون أن نساهم في خلق مشكلة زائفة اسمها... «أحلام المدينة». كان علينا أن ندع العمل في الفيلم لسيرة الطبيعي ونتسلح بالواقعية فنرى، أن الفيلم باق والمهرجان يمضي، وعلى نحو أعم، فإن الفن أهم من المناسبة وأبقى...!

أجل، كان من شأن مثل هذه النظرة أن تجنب المسؤولين في المؤسسة العامة للسينما وإدارة المهرجان الوقوع فريسة الارتباك والتخبط والحيرة، ومن شأنها أيضاً أن تجنبهم إعطاء مبررات لاستغلال ماجرى ضد فيلم «أحلام المدينة » وضد سينما القطاع العام بالتالي.

نعود إلى التذكير أن كل ماجرى حول «أحلام المدينة» إنما يعنينا لأنه يمس على نحو مباشر واقع السينما التي يصنعها القطاع العام السينمائي دون غيره، وفيما نرى، أن الموقف من «أحلام المدينة» كان ولايزال ، كالموقف من «المخدوعون » و«كفر قاسم» وغيرهما في حينه، وكالموقف من «التقرير» الذي انتجه التلفزيون العربي السوري، ومن « حادثة النصف متر» في مهرجان دمشق السينمائي الثاني، محكاً للموقف الوطني العام من قضية السينما الوطنية في سورية. هذا الموقف الذي غفل عنه بعض السينمائيين،ونفر من العاملين في التلفزيون من مخرجين ومصورين، فرفعوا أصواتهم ضد «أحلام المدينة »، متطوعين للاسهام في حملة التشكيك والنكير ضده، دون أن يعوا أنهم بموقفهم هذا إنما يقدمون خدمة سهلة إلى جوقة المنتفعين من العداء للقطاع العام السينمائي والسينما الوطنية التي ينتجها اعتماداً على جهود ومواهب خيرة شباب السينما السورية الذين يبرز من بينهم محمد ملص مخرج «أحلام المدينة».

وأخيراً...فلست من الذين يتوهمون لحظة واحدة، أن السينما الوطنية يمكن أن تشق طريقها إلى الوجود في سورية بدون صراع. فشأنها شأن أي جهد وطني آخر في ميادين حياتنا الحافلة بالصراع، والطامحة إلى دفعه إلى مداه الأقصى. وعلى طريق بلوغه هذا المدى الأقصى لابد لنا جميعاً من وعي طبيعة الصراع والقوى المتناقضة في أواره، ومحلنا الحقيقي الوطني والمتقدم، من كل هذا.

تأملات واقتراحات بصدد

مهرجان دمشق السينمائي

مسـودة مقالة غير منشورة وجدت بين
أوراق الناقد الراحل سعيد مراد

مضى زمن الشك في استمرار مهرجان دمشق السينمائي، وكفّ حتى في وعي المرتابين عن أن يكون مجرد تظاهرة عابرة، لاتستثير سوى اهتمام آني سرعان ماينحسر مع تلاشي أصدائها. فعما قريب سيبلغ مهرجان دمشق العاشرة من عمره، بعد أن أنهى دورته الخامسة في تشرين الماضي (١٩٨٧)، وبعد أن قطع مشواره بثبات من دورة إلى أخرى كل عامين، بالتناوب مع أيام قرطاج السينمائية، ليغطي تسميته « توأم قرطاج» مضموناً واقعياً. ولعل هذه التسمية لم تظهر في الأساس، لمجرد التعبير البروتوكولي عن تآخي

مهرجانين في بلدين عربيين شقيقين، فهي وإن تضمنت مدلول هذا التعبير، تستلهم حقيقة معناه لتعبر عن التجانس في أهداف المهرجانين والتكامل في خريطتهما التمثيلية.

فأيام قرطاج السينمائية «مهرجان ثقافي دولي يقام كل سنتين» وغايته:

أ ـ المساهمة في ازدهار ثقافة وطنية في كل من البلاد العربية والافريقية.

ب ـ المساعدة على تطوير السينما العربية والافريقية سواء في مستوى الانتاج أو الترويج:

- بتنمية روح التنافس الخلاق.
- بمساندة الأفلام التي تمثل تراث بلدانها القومي وواقعها الاجتماعي.
- وبالتشجيع على بروز أسلوب أصيل ومتميزقصد الاسهام في بعث نمط سينمائي جديد.

ج ـ فسح المجال للملتقيات البنّاءة والحوار المثمر بين رجالات السينما في سبل تعارف أفضل وتبادل أوسع للتجارب والأفكار، ولاسيما فيما يتصل بالهياكل السينمائية والنهوض بها وتحقيق مناعتها في البلاد العربية والأفريقية.

د ـ المساهمة في ترويج الأفلام العربية والأفريقيةة على الصعيد الدولي.

هـ ـ تيسير ربط الصلة والحوار بين الثقافات العربية والأفريقية المتنوعة وثقافات البلان الأخرى.»[1] وينص النظام الأساسي لمهرجان دمشق السينمائي على أنه مهرجان ثقافي فني، ينعقد مرة كل عامين ويهدف إلى :

١ـ تطوير السينما الوطنية العربية والنهوض بها، ودعم اتجاه السينما الشابة الملتصقة بواقع الجماهير، والمعبرة عن قضاياها وتطلعاتها الأساسية.

٢ـ تدعيم الاتجاهات الجادة في السينما الآسيوية بشكل خاص، وسينما

---

١ – من«القانون العام لأيام قرطاج السينمائية » ، أنظر مجلة« الحياة الثقافية» الصادرة في تونس العدد ٤٢، ١٩٨٦ صفحة ١٥

العالم الثالث بشكل عام، والتعريف بها.

٣- خلق علاقة متجددة مشتركة بين السينما والسينمائيين من جهة، والجمهور من جهة أخرى.

٤- بناء جسور ثقافية وفكرية بين السينمائيين العرب من جهة، وبينهم وبين السينمائيين في بلدان العالم الثالث والعالملمن جهة أخرى.

٥- تنفيذ مهمات ثقافية وفنية وتربوية والاسهام في نشر الثقافة السينمائية.»[١]

من هذين النصين يتضح التجانس التام في أهداف المهرجانين، ويمتد ليشمل الخريطة التمثيلية لكليهما. فأيام قرطاج السينمائية « مهرجان للسينما العربية والأفريقية «ومهرجان -دمشق.. للسينما العربية والآسيوية والأمريكية اللاتينية». ولاريب أن شمول المهرجانين سينماءات الوطن العربي والقارات الثلاث، ينطوي في ذاته على التزامهما بوحدة الكفاح المشترك الذي تخوضه شعوب هذه المناطق ضد الإمبريالية والديكتاتوريات الفاشية والعنصرية والصهيونية، ليس من أجل التحرر السياسي والاقتصادي -الاجتماعي والديموقراطيةفحسب، بل من أجل التحرر الثقافي، والمضي عل الطريق المستقل، طريق وعي الذات الوطنية والقومية، لاحياء الملامح الأصلية للثقافة الوطنية في وجه محاولات الغزو الثقافي و«غسيل المخ الجماعي »التي تمارسها أجهزة الامبريالية لاستلاب الشعوب، ومنها شعوبنا، خصوصيتها، وتحويلها إلى مجرد مستهلك في سوق التبعية. ومايهدد الثقافات الوطنية لشعوب القارات والمناطق المذكورة والخصائص القومية لحضاراتها، يهدد سينماءاتها الوطنية بوصفها التعبير المركب عن تلك الثقافات.

١ -أنظر جان الكسان «تاريخ السينما السورية ١٩٢٨-١٩٨٨»(دمشق -منشورات وزارة الثقافة - ١٩٨٧، ص٢٥٠

اقتراحات لتطوير المهرجان

يعاني مهرجان دمشق السينمائي من غياب توجهه الثقافي، ومن الارتجال واللامسؤولية في عمله التنظيمي، مما ينعكس بوضوح في العقلية الوظيفية الدواوينيةالتي تحرك آلية عمله من تشكيل لجانه ومكاتبه والدعوات إليه واستقدام الأفلام لمسابقاته وعروضه، حتى إعداد وإنجاز كل متطلبات اقامته وسير عمله ونشاطاته.

ومادام المهرجان قد أصبح ظاهرة دائمة في حياتنا الثقافية، وليس مجرد تظاهرة عابرة، فلابد من توفير العوامل والأسباب الكفيلة بتخليصه من الارتجال والشوائب غير الثقافية والفهم الدعائي الضيق والسطحي وغلبة العنصر الذاتي الموجه لعمله. ونعتقد أن الخطوة المبدئية لتحقيق الانتقال من الحالة الراهنة للمهرجان، إلى مهرجان ثقافي سينمائي حقاً ، تتم بتشكيل هيئة (أو لجنة) دائمة للمهرجان تتكون من ذوي الخبرةمن السينمائيين وغيرهم، وتعمل ضمن أفق ثقافي، وتكون العقل الجماعي للمهرجان الذي يرسم سياسته وتوجهه بصورة خلاقة انطلاقاً من أهدافه المعلنة في نظامه الأساسي.

ولكي يصبح مهرجان دمشق تظاهرة ثقافيةعلى النحو الذي نطمح إليه، لابد من توفير الأسس التالية لعمله بعد قيام هيئته الدائمة :

- أن تتولى الهيئة الدائمة التحضير للدورة الجديدة للمهرجان طيلة الفترة الفاصلة بين دورتين، وتضع خطتها وبرامجها لتنفيذ مراحل هذا التحضير.
- أن يكون مدير المهرجان سينمائياً.
- ضمن الهيئة الدائمة للمهرجان، لابد من وجود مركز إعلامي دائم.
- أن يعتمد المهرجان إعتمادا كلياً على توظيف خبرة وطاقةالسينمائيين السوريين والافادة من معرفهم من أجل إكسابه ديناميكية ثقافية فاعلة.
- أن يفيد المهرجان من طاقة نوادي السينما ويوظف كادراتها البشرية

ومنابرها الثقافية سواء في لجانه ومكاتبه أو في ندواته وعروضه.
- لابد أن يمثل سورية في كل دورة وفد سينمائي سوري يمثل السينما السورية بكل قطاعاتها ويقوم بلقاءاته ونشاطاته وفق توجه المهرجان.
- أن يخضع الجانب الاداري والتنظيمي في المهرجان لهدفه الثقافي. لهذا لابد أن تتميز آلية العمل في هذا الجانب بوعي مهمات المهرجان الثقافية.
- فصل المهرجان عن عقلية العلاقات العامة وأسلوب عملها.
- أن تكون لنقابة الفنانين مساهمة ثقافية مدروسة، لأن تكتفي، كما هو حالها حتى الآن، بما يشبه العلاقات العامة وإقامة حفلة ساهرة أو اكثر..
- الممثلات والممثلون السوريون عنصر هام في عمل المهرجان، خاصة في تقديم الوفود والعروض بالشكل اللائق وكذلك في الحضور الاحتفالي والثقافي.
- إن العمل المتأني المسبق على مدى الفترة الفاصلة بين دورتين يضمن الخلاص من التسرع والارتباك والارتجال في عمل لجان الانتقاء والعروض والبرمجة والترجمة، الأمر الذي يخلص المهرجان من أخطائه المتكررة في هذه المجالات.
- يصدر قبل بدء كل دورة دليل (كاتالوغ) خاص بها على نحو لائق، ويمكن الافادة من بيعه والاعلان فيه للمؤسسات الثقافية.
- الاهتمام بالندوة الرئيسية للمهرجان والتحضير لها بشكل جدي منطلقين من التجربة الهامة التي قدمتها ندوة الدورة الخامسة للمهرجان.
- العمل على استجرار الهيئات والمنظمات الثقافية إلى التعاون مع المهرجان سواء ببرامج خاصة أو نشاطات مختلفة تتجاوب وأهداف المهرجان وتوجهه العام. (معارض كتب سينمائية - معرض منشآت سينمائية - معرض اسكيزات أفلام - معرض «مدينة دمشق في السينما..الخ..»
اللجوء إلى مبادرات وأشكال للعمل تكفل تحقيق اقتصادية في نفقات

المهرجان، وتؤمن مداخيل من عروضه في الصالات. (استخدام عدد أكبرمن صالات العرض لإقامة مختلف التظاهرات فيها والتي يعود ريعها للمهرجان - الاهتمام بتأمين مساعدات مالية أو عينية من كل الجهات والهيئات والمؤسسات المعنية بأهداف المهرجان..وغير ذلك).

تقوية الجانب العربي في المهرجان بحيث ينفتح على كل الانجازات في السينماالغربية وجديدها وتكون شاشته منبراً لها، ويوثق علاقته بالسينمائيين العرب الجادين الوطنيين.

- توثيق العلاقة مع المهرجانات والملتقيات المقامة في الأقطار العربية الأخرى لامن حيث الجانب البروتوكولي فحسب، بل من حيث تبادل الخبرة والاطلاع الدائم على أعمالها بما يغني عمل مهرجاننا ويطوره.
- توثيق العلاقات مع المهرجانات القارية (كمهرجان الهند وهافانا وطشقند مثلاً..) وكذلك مع أرشيفات السينما العربية والقارية والعالمية. إن مشاركة بلدان آسيا وأمريكا اللاتينية وحتى بعض الأقطار العربية (المغرب -موريتانيا) ضئيلة ومحدودة للغاية. فلولا الهند وكوبا والاتحاد السوفييتي والصين، ماكان لمشاركة القارتين من شأن يذكر.. مع أن هناك بلدان هامة على الصعيد السينمائي كاليابان والبرازيل والمكسيك وتجارب سينمائية هامة كالتشيلي الوطنية وأعمال سينمائيي بوليفيا وغيرها..

إن النظر إلى المهرجان بعقلية ثقافية مسؤولة من شأنه أن يحول هذه الأسس وغيرها إلى قوة فاعلة وديناميكية تدفع بالمهرجان إلى التقدم المنشود.

القسم الرابع

في الدراما التلفزيونية

أحمد قبلاوي وخريف الأيام

مات أحمد قبلاوي.. وشاهدنا له «خريف الأيام». كان قلبه قطعة من حيفا، وقطعة من دمشق، وامتلاء بالناس هنا وهنالك، ودائماً كانت حيفا ودمشق عنده في عناق، حتى توحدتا في ابنه اسماعيل، فغدا بكره هذا سفيره إلى الكفاح من أجل حيفا.

أما أبو اسماعيل فاشتد عوده في دمشق في حاراتهاالشعبية، بين فقرائها وكادحيها وتعلم من تقاليدها الوطنية وحكمة أناسها البسطاء واشتق من كل هذا وسيلته الفنية : الكلمة المغموسة في الواقع الحي والنابعة من حب الناس، والنابضة بأحلامهم وأمانيهم في استشفافها المستقبل.

مات أحمد قبلاوي وهو في عز حياته وعطائه وربما لم يتح له أن يغمرنا فنا شعبياً أصيلاً بقدر ماكان يمتلك من مخزون الخبرة والمعاناة والملاحظة المرهفة لكنه كان دائماً يحترق في محاولة التعبير عن روح الكاتب الشعبي الأصيل

المتغلغلة في دنيا الناس والمتشربة بحلمهم إلى العدالة..

بموته فقد الأدب الشعبي واحداً من أبرز فنانيه وربما أكثرهم متابعة لأرث الكاتب الدرامي الشعبي والفنان الكبير حكمت محسن الذي فقدناه منذ ماينوف على عقد من السنين. كان أبو رشدي يتمثل لأحمد مدرسة كبرى للتعلم والعطاء. وفي رحاب هذه المدرسة الشاسعة كالشعب الممتدة أبداً كالحياة الأصيلة كما هو فن حكمت محسن.. درج أحمد وحاول، وكتب.. فبلغ شيئاً من حلمه بمواصلة رسالة فنان الشعب وقصرت به المحاولة أحايين لاتصرفه عن الاستمرار بل لتزيده إصراراً على العودة إلى الينبوع الثر فيشرب بنهم أكبر..

لعل أبرز صفاته أنه كان على الدوام يشتعل بالحماسة ويتفجر بالضحك وكان ضحكه وحماسته يبثان العدوى فيمن حوله. كان يتأجج بالحماسة لمشروع سيران في الغوطة. وبالقدر ذاته من الحماسةيندفع لمناقشة فكرة جديدة أو كتابة نص مسرحي أو تلفزيوني أو قراءة أدب جديد أو ملاحظة الناس في الباص والحارة القديمة والتقاط كلماتهم وتعابيرهم ومن خلالها معاني فرحهم واحتجاجهم وكان صوته مسموعاً على الدوام فحيثما وجد كان صوته ينبىء عنه من بعيد. أما ضحكه فهازل وبهيج ورحب.

هل هي مصادفة أن يغادرنا أحمد قبلاوي لنشاهد في غيابه «خريف الأيام»؟ وهل أراد أن يذكرنا وهو الميت بما كنا لانأبه له وهو حي ؟ ما أغرب المصادفة وماأعمق مدلولها! لقد كان أحمد قبلاوي دنيوياً (نسبة الى: الدنيا) وحالما ومن هنا افتراقه عن «خريف الأيام» واتفاقه معه..

***

يأخذ بنا «خريف الأيام » في مشوار مع الحلم ذي طعم تشيخوفي، وهو

كما لدى تشيخوف، ليس حلماً مفروضاً على الحياة يصدر عن ذهن متعالم متثاقف بل حلم انساني يعوض به«الانسان الصغير» عن بؤس حياته ويتوق من خلاله إلى تغييرها. وكما لدى تشيخوف أيضاً فهذا الحلم الانساني البسيط والعادل يصطدم بالفظاظة والقسوة والاهمال والنسيان فينحسر الحلم وينكمش ويختنق في الصدر والقلب والذاكرة ويتحطم كيانه الانساني، لتنبثق في وجهنا وأمام أعيننا الفجيعة الخارقة مما وراء المألوف واليومي في مجرى الحياة العادية، عندها فقط نقف مذهولين هول الفاجعة ونصحو على هذه الحقيقة المعقدة عميقة المغزى التي تطرحها أمامنا الحياة حقيقة الموت اليومي للحلم في حياة الناس البسطاء.

وكما كانت حياة أحمد قبلاوي عامرة بالكدح والجهد مجنحة بالحلم فقد أتى «خريف الأيام»قبساً منها وملامسة حميمية لحلم الناس المنسيين بالحب والحياة الكريمة دون أن يضنوا لحظة واحدة في العطاء للأخرين.

فكما كان أحمد قبلاوي ضرورياً لنا، للفن الشعبي والوطن والناس دون أن يغادره حلمه بالتغيير كذلك كان عزيز متفانياً في مساعدة من حوله ضرورياً لمنى وأمها وأسرتها ومصيرها دون أن يغادره حلمه بالخلاص من محدودية حياته وبؤسها الخانق.

ورغم أن حلم عزيز انتهى إلى انقطاع وكذلك حلم وصال في تجديد حياتها وقلبها وحلم منى في اختيار حر لمصيرها فإن أحمد قبلاوي يغني هنا للحلم ذاته للحياة الانسانية التي تلده أعلانا عن عدالتها للبشر البسطاء ملح الدنيا، وحملة هذا الحلم الذي يضيء لنا الأمل بالحب والفرح عبر سجف القهر وظلام الشر.ولهذا فإن الفجيعة هنا في ارتسامها على مصائر شخوص «خريف الأيام» هي بمثابة دعوة لنا لنصحو على وعي حلمنا والرفق بمصيره أي وعي حياتنا برمتها.

وبالبساطة التي يعيش بها شخوص أحمد قبلاوي ويحلمون ويتفانون حيال الأخرين يعترض القهر حياتهم ويقطع أحلامهم.

والقهر بشر ومصالح وعلاقات.

وفي وعي أحمد قبلاوي يتجلى الصراع في الحلم كما يتجلى في واقع الحياة فالحلم في أفئدة الفقراء وأعطافهم ينبثق من حقيقة الصراع في حياتهم وكما أن القهر الإجتماعي الطبقي مسلّط على الفقراء في حياتهم فهو مسلط على أحلامهم حتى ولو اتخذت معنى الغيبوية أو التعويض فكيف إذا حملت معناها الأصيل والترق إلى العدالةوالحب والود الانساني فتغدو محفزات لتغيير الواقع البائس.

من هنا يعارض « خريف الأيام» الحلم بالقسر على قبول مصير مفروض، «منى » وبالجشع وروح التسلق الاستهلاكي «منى في زواجها الثاني» وبالتناسي اليومي الذي جعل الزمن خريفاً دائماً «عزيز» وبالانكفاء الاضطراري على تربية الأبناء بعد فقد أبيهم «وصال» وغير ذلك من آيات فقدان التواصل وإنعدام الابتهاج في أسرة تعمر بالأبناء والبنات.

مصادفة ثانية هي أيضاً بليغة فيما تقوله عن مصير «خريف الأيام » على الشاشة الصغيرة، فقد توافق عرض هذه التمثيلية في الوقت ذاته الذي عرضت فيه مسلسلة «امرأة مختلفة » فأتيح لجمهور مشاهدي التلفزيون أن يقارنوا وبشكل عفوي بين عالمين وتوجهين وتعاملين مع الواقع والدراما مختلفين جذريا.

في «امرأة مختلفة» نرى كل سمات التزييف التي يتميز بها الانتاج «الماشي» الخليجي والذي يغرق شاشتنا وشاشات أقطار عربية أخرى وليست له أية صلة بما يجري في الواقع العربي سوى صلة التغييب وتعويد جمهور المشاهدين على استساغة ابتلاع هذه «التسلية» المعادية لوعيه الوطني والاجتماعي كما هو شأن مجمل هذا النوع من الانتاج الموجه أساساً لطمس كل علائم الصراع

الدائر في واقعنا.

وفي غمرة طغيان سيل المسلسلات من هذا النوع يظهر «خريف الأيام» ليشيع من شاشتنا الصغيرة نكهة خاصة هي نكهة الحياة الشعبية المعبر عنها بصدق وحساسية بعيداً عن موضة «الرواج الاستهلاكي »المدمرة لكل ماهو جاد وصادق ونزيه ووطني في حياتنا وفي ابداع فنانينا.

ولست هنا بصدد مقارنة العملين بوسيلة التحليل المستفيض وإنما أكتفي بالاشارة التي توحيها مصادفة توافق العرضين زمنيا لأؤكد على دلالة هذه المصادفة من حيث أنها تجلو التناقض بين موقفين من الواقع والدراما ووظيفتها ونهجين في الرؤية ورسالتين في الايصال والتعامل مع الجمهور وهدفين واعيين لاستخدام الشاشة الصغيرة. ويضع هذا التناقض «خريف الأيام» في جانب الفن الشعبي الصادق المنبثق من نسيج الحياة الانسانية بكل مكوناتها الارضية والحالمة بينما يضع «امرأة مختلفة »في جانب الانتاج التلفزيوني المنبثق من روح المجتمع الاستهلاكي، الغريبة عن الصدق في التعامل مع الواقع المزورة لكل ما هو حي فيه، المحتالة على المشاهدين عن طريق اصطناع «مشاكل » عاطفية ونفسية تطفو على سطح راكد من العطور ومبتكرات أناقة «البوتيكات»الخائنة للعلم والحرية حتى في ابسط دلالاتهما.

ومثلما كان أحمد قبلاوي يطمح في حياته إلى اليوم الذي يملأ شاشتنا الانتاج الوطني ذو الروح الشعبية الأصلية والمضمون الاجتماعي الانساني والمعبر عن موقف متقدم من الواقع فقد أتى «خريف الأيام» علامة مضيئة على مصداقية هذا الطموح ومساهمة صاحبه في تحقيقه، ودعوة بصوت عال إلى أن نكون أمينين له أمانتنا لوطننا وشعبنا ومستقبلهما الذي لابد أن يكون مضيئاً. كالحلم بالحرية والكرامة الانسانية،و الحب والفرح.

في «خريف الأيام» يطالعنا الفنان طلحت حمدي في أول أعماله الاخراجية

التلفزيونية وهو عمل يفتقر إلى الدراية الاخراجية التي تساعد على التكثيف وشحن الصورة والتحكم في بناء العمل بعيداً عن الترهل والانفلاش ولكن طلحت حمدي كان مخلصاً في الحرص على إبراز المضمون العميق لـ «خريف الأيام» متجنباً مزالق الميلودرامية الأمر الذي اعتبره في حد ذاته نجاحاً هاماً للمخرج.

وأخيراً فإنني أعود إلى التأكيد بأنني لست بصدد تحليل عمل أحمد قبلاوي وطلحت حمدي فالمقام هنا هو كلمات عرضت في ذكرى فقيدنا الفنان أبي اسماعيل.. كلمات إلى روحه، وحلمه، وفنه...

ملاحظات حول مسلسل أبو الخيل

يرى بعض الكتاب والباحثين في مجال السينماوالتلفزيون، أن ثمة أعمالاً تستحق أن يكتب عنها، وأخرى لاتستحق ذلك. وإذا حدث أن همّ الكاتب ـ الناقد بتناول هذه الأخيرة، فإنه يجد نفسه أمام مشقة تكرار ممل في الحديث عن الأوليات، لأنها لاتتوفر في العمل موضوع التناول...وفي هذه الحال يفضل الكاتب أن ينأى بجهده عن لاجدواه. فيصدف عن الكتابة ويستريح. أما الأساس الذي يعتمده هؤلاء الكتاب فيما يذهبون اليه، فهو تفريق الأعمال التلفزيونية والسينمائية إلى جيد ورديء، هذا لايستحق الكتابة عنه، وذاك يستحق.

وفي هذا الصدد، تحضرني قولة لاستاذ كبير درسنا عليه، كان يطرح من خلالها موقفاً نقدياً حصيفاومسؤولا، كان يقول : هناك نوعان من الأعمال السينمائية يشكلان ميدانين خصبين لعملنا كباحثين ونقاد، وهما الجيد والسيء.

أما العمل الوسط، العادي، فلا تقربوه، وكان يبرر قوله، بأن الجيد والسيء من الأعمال، هما القادران على تحريك الفكر النقدي، وحفزه على الاكتشاف، أما الوسط، الفاتر، الذي لالون له فهو كالميت لايحرك ولايتحرك.

وبصرف النظر عما ينطوي عليه هذان الموقفان من عمومية، وما يشفان عنه من خبرة، فإن لمسألة الكتابة في نظرنا وجهاً أخر يخص الممارسة ، في الزمان والمكان ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالجمهور. ففي معادلة الفن، يشكل الجمهور الطرف الضروري اللازم في حياة أي عمل فني، وبالتالي فإن الجمهور هو المقصد الضروري الذي يتوجه إليه أي نقد فني ، ويشكل بهذا طرف المعادلة الصحيحة لحياة هذا النقد. ومن هنا، فإن الكتابة عن أي عمل تلفزيوني أو سينمائي لاتعني بالضرورة أن هذا العمل جيد. وفي حال التلفزيون عندنا، وما تقدمه شاشته الصغيرة من سيل المسلسلات والتمثيليات، فإن الكتابة قد تتناول عملاً رديئاً أو تافها، لأن مايعنيها على الأخص، هو ارتباط الناس، ملايين الناس، بالتلفزيون.

وبعد... ماذا عن « أبو الخيل »!

في ندوة تلفزيونية قدمتها مجلة التلفزيون، اعتبر هاني الروماني ـ مخرج المسلسل ـ أن علينا أن نطرق هذا اللون البوليسي المشوق، وذلك من باب التنويع، إلى جانب تناولنا الأنواع الأخرى من المسلسلات.

وقال عدنان حبال، كاتب المسلسل، في الندوة ذاتها رداً على سؤال حول مصير سلمى في المسلسل، قال أنه أختار لها هذا المصير «الموت تسميما» لأنه لايريد لها أن تنجو من العقاب. فهي فتاة فلاحة ساقتها طموحاتها البورجوازية إلى الانبهار بعالم التجار الطفيليين الذين يعبثون فساداً في مجتمعنا، فتعلقت بهذا العالم وراحت ضحيته.

جميل أن يقال هذا الكلام في ندوة، خاصة إذا لخص طموح الكاتب

والمخرج إلى تحقيق عمل ذي بناء بوليسي مشوق يعالج موضوعاً ملحاً كالتجارة الطفيلية «البناء والأراضي والسياحة » بروح انتقادية .ولكن، فإذا كان هذا الطموح مشروعاً ومباركاً على صعيد النوايا، فإنه لم يتمكن من السيطرة على المسلسل، ولاحتى اللحاق به... على صعيد الفعل.

فبقي الطموح أسير النية الحسنة والكلام اللطيف الذي قيل في الندوة، وبقي المسلسل فاراً بنفسه في منحى أخر تماماً... يتناقض جذرياً وتلك النية الحسنة.

أجل، لقد فر المسلسل إلى ما أريد له أن يكون... بعيداً عن أي حس واقعي، منقطعاً عن الحياة. فقد نجا بنفسه من أي مضمون جاد يمكن أن يحمله مسؤوليةالبحث والتحليل،واكتفى من ذلك المضمون بعناوينه الفرعية، واستعاض بالتسليةالمجانية المستهلكة عن البحث والتحليل . فلماذا على المسلسل أن يضيء وعي الناس بحقائق حياتهم ومايدور فيها وحولها، في حين أن بمقدوره أن يستمر في تكريس ابتعاد التلفزيون عن الحياة والناس، بأقل جهد ممكن ! ولماذا يكون تيسير عبود (صاحب «زهرة في نهر الحب» و«اللقاء الأخير) مقبولاً أكثر من هاني الروماني ؟ كلا، فليس أحدهما أفضل من الآخر!

كأني بالفتاة التي سألت المخرج في الندوة المذكورة عن حاجتنا إلى مثل هذه الأعمال،لم تقصد أن تسمع من الروماني الجواب الذي طلع به، لقد خصت مسلسل «أبو الخيل » بالذات بسؤالها، ولم تقصد نوع الأعمال التلفزيونية البوليسيةالمشوقة عموماً.

ولئن اكتفت الفتاة بجواب المخرج حول فضائل التنويع، مؤثرة الصمت تمسكاً «بأداب » التواجد في ندوة تلفزيونية، فإننا لن نجد أنفسنا محرجين في طرح السؤال ذاته، وعلى نحو أكثر وضوحاً وملموسية ... هل هو مسلسل مكرس لكشف مجرم وبطاله فتحي، أم أنه عن التهريب ؟ هل كرس صانعو

المسلسل عملهم لثأر أبي الخيل لضياع سلمى أم لثأره لنفسه؟ وهل أراد الكاتب والمخرج أن يفضحا حقاً دور الفئة الطفيلية فيتحول الفلاح عن أرضه إلى خادم في فنادقهم ؟ أعتقد أن معظم هذه المزاعم لاتجد أساساً لها في المسلسل، وإلا لخرج عن سيرته التي شاهدناها. فقد اكتفى المسلسل بتعقّب مجرم، هو فتحي، وملاحقته قضائياً وبوليسيا حتى وقوعه في قبضة العدالة. أما الايقاع بالتجارة الطفيلية وبالتهريب، وأما مشكلة تحول الارض من الزراعة إلى الإستثمار السياحي الاستهلاكي ومعها تحول الفلاح إلى أجير في المقاهي والفنادق، وأما مشكلة ارتباط التهريب بالنشاط الطفيلي للتجار والسماسرة، أما كل هذا فلم يكن له من اهتمام المسلسل أي حظ ، سوى قدر ضئيل منه تجلى في إطلاق عبارة هنا وأخرى هناك، مع حرص شديد على كتمان كل هذه المشاكل.

لقد لاحظ كل من شاهد هذا المسلسل، أن الحضور الأساسي فيه كان من نصيب فتحي، الذي ارتكب عدة جرائم، أبرزها جريمة قتل شريكه فؤاد، وأخرها جريمة قتل سلمى. الأولى بدافع المزاحمة والثانية بدافع الوقاية من الفضيحة. وما ملاحقة أبي الخيل وفبركة الشبهات حوله، سوى جزء من عملية ملاحقة فتحي نفسه. وحين وقع هذا الأخير في قبضة العدالة هبط الأمان على الجميع، فتبرأ أبو الخيل، وعاد إلى أمه وأخيه وأرضه... وحبه الجديد. لقد انفضح فتحي، ونجت التجارة الطفيلية والتهريب والانحلال الاجتماعي المرافق لهما من قبضة الفن. هذه هي حصيلة البناء البوليسي الذي طمس كل الملامح الاجتماعية للموضوع والشخصيات ، وأبقى للمشاهدين خيط الجريمة فقط. وإذا أردنا أن نقتنع مع الكاتب والمخرج في زعمهما، لأنهما يقدمان شريحة التجار الطفيليين من خلال شخصية فتحي، فإن بودنا أن نسألهما : هل التناقض على الصعيد الاجتماعي ـ الاقتصادي قائم بين التجار أنفسهم،أم بينهم كفئة وبين جماهير الناس الذين يقع عليهم وحدهم شر الطفيلية ونشاطها ودور ممثليها؟. ومايعني هذه الجماهير إذا قتل تاجر مهرب شريكاً له أو زميلاً مثله، مايعني الناس من هذا، وهم يحترقون يومياً بنيران أزمة السكن وغلاء المعيشة

وتلاعب التجار بأقواتهم ؟ ثم... هل مسألة الاتجار بالاراضي وتحويلها إلى مرافق فندقية وسياحية لمصلحة الركض وراء الاثراء الطفيلي الفاحش، وكذلك مسألة التهريب التي تمس حياة جميع المواطنين، هل ظهرت هاتان المسألتان من فراغ، أم أن لهما علاقة وثيقة بطبيعة الصراع الجاري في مجتمعنا من حماية مسيرة القطاع العام وتطويرها وترسيخ أسس البناء الاقتصادي الوطني المتحرر، ضد تخريب ومؤامرات الرأسمال الطفيلي وشيوع نموذج الاقتصاد الإستهلاكي؟! كل هذه الحقائق لانجد لها ظلاً في المسلسل، بل نكاد نميل إلى الاعتقاد بأنها طمست لصلحة سقوط فتحي كشخص لا كشريحة، فليس المطلوب، فيما يبدو، لصانعي هذا العمل، تقديم الاهاب الاجتماعي لهذه الشخصية، بل تقديم فعل الجريمة، وملاحقته من قبل العدالة.

إن من شأن إفراغ الظاهرة أو الشخصية من مضمونها الاجتماعي وطمس ملامحها الانسانية، أن ينعكسا على العمل الدرامي مهما كان الجنس الذي ينتمي إليه.

فأنت في « أبو الخيل » لاتستطيع التعرف عل البيئةولاعلى الشخصيات من حيث انتمائها الاجتماعي وطبيعة حياتها. فالاحداث يمكن أن تجري في أي مكان، لافي مكان محدد عناه المسلسل، كمنطقة الاصطياف، في وادي بردى أو الزبداني أو مكان آخر في الغوطة الغربية وامتداداتها. والشخصيات متشابهة تتحدث بلغة واحدة، وبلهجة واحدة، لاتفرق من خلالها بين ابن المنطقة والوافد إليها.ليس من خصوصية تميز الفلاح عن نادل الفندق، عن نزيله، عن التاجر، عن المهرب، عن الشرطي، عن الفتاة المفسودة بالمال، عن التي حافظت على نفسها، عن أبي الخيل ذي التجربة الخاصة، عن أبي محي الدين وابنه، عن... لقد صنع الجميع على قياس الحوار الكلامي،لا الإجتماعي، ومن خلال تركيب البناء البوليسي السطحي، لا من خلال تصادم درامي يستلهم روحه وطبيعة تصوره من ينبوع الصراع في الواقع الحي. ولايعود هذا

القصور في اعتقادنا،إلى الطابع البوليسي للعمل، فالجنس الفني هنا لاذنب له، بل يعود إلى النظرة أحادية الجانب إلى الشخصيات، وإلى سطحية المعالجة من جانبيها الفكري. والدرامي.

وإزاء هذا القصور، ماذا فعل المراقب، الدرامي الذي حمل اسمه المسلسل؟

فيما نعرف، أن مهمة المراقب «أو المستشار» الدرامي تتسم بخاصية معرفية وابداعية. وهو يرافق العمل السينمائي أو التلفزيوني من مرحلة الكتابة وحتى ظهوره على الشاشة. إنه يناقش الموضوع والأفكار والهدف، ويدلي بملاحظاته الفنية حول المعالجة الفكرية والدرامية، ويساهم بالتعاون مع الكاتب والمخرج في إغناء النص وإضاءة نواحٍ فيه، وإضافة أو حذف أجزاء منه وإليه. يدرس الشخصيات، ويعاين الحبكة ويُعنى برسم جنز الأحداث، ويدقق في مصداقية التعبير عنها. يهتم بتحديد هدف العمل: ويركز التفاصيل وتسلسلها وتشابكها لخدمته. ووضوح إيصاله. وبهذا وغيره يغدو شريكاً مبدعاً في إنجاز العمل، مما يبرر وضع اسمه على الشاشة إلى جانب اسمي كاتب النص ومخرج العمل. فإذا نظرنا في هذا الضوء إلى علائم تأثير المراقب الدرامي في مسلسل « أبوالخيل » وجدنا أن هذه العلائم لاوجود لها، اللهم إلا إذا كان يشاطر الكاتب والمخرج طريقتهما في العمل وفهمهما طبيعة الدراما وأفكارهما الاجتماعية،وكفاءتهما التلفزيونية... فلم يجد من خير يضيفه إلى العمل... إلا اسمه... فيكفي الحسن أن يذيع اسمه، ويكفي المسلسل أن يدخل رياض الصالحين.

وأخيراً، فإن هذا المسلسل ليس أول ولا آخر عمل تلفزيوني يلوي عنق الواقع، ويطلقه بالثلاثة، ويحتال على مضمونه الحي بلعبة الثلاثة عناوين، ويحشره في مفرخة الاستهلاك، فتفرزه الآلة، منظفاً، معقماً من الفكر والفن بعيداً عن الحياة والبشر.

حول بعض برامج السينما في التلفزيون

عثر على هذا المقال بين أوراق
الناقد الراحل، وهو غير منشور سابقاً.

منذ حوالي عامين كان برنامج «سينما.. سينما» يطل علينا من الشاشة الصغيرة مساء كل يوم جمعة، زائراً خجولاً مرتبكا في البداية،واضح القسمات والقول والهدف في إطلالته اللاحقة الاسبوعية، حتى يوم كفَّ عن الزيارة بصورة مفاجئة.

وبعد غيابه عن عدد من أمسيات الجمعة، أطل علينا برنامج جديد عن السينما حمل أسم «الفن السابع» بدا من حلقته الأولى مختلفاً عن سابقه، في موضوعه وهدفه وطريقة إعداده وطبيعة القول فيه.

ومنذ حين قريب، ظهرت ثلاثة برامج عن السينما تحمل العناوين التالية

« قضايا سينمائية » «السينما العربية» و«بدايات».. ولعل هناك برنامجاًرابعاً خاصاً بالسينما الأجنبية يبث في القناة الثانية ، خاصة بعدأن قرر التلفزيون العربي السوري جعل قناته الأولى عربية، أوناطقة بالعربية (كما هو الحال في الأفلام الأجنبية المدبلجة إلى اللغة العربية التي تبثها القناة الأولى).

إزاء هذه الكثرة البالغة من البرامج التلفزيونية عن السينما، يغبط المشاهدون أنفسهم على الاهتمام الكبير الذي يبديه التلفزيون حيال فن يحظى بحبهم، وتضمر الغبطة لديهم أمنية، أن يتحول هذا الاهتمام الكبير إلى ممارسة ثقافية واعية تستهدف تنويرهم وتثقيفهم وتوعيتهم بخطورة فن السينما ودوره الفعال في طرح الأفكار ومعالجتها وتحليلها وايصالها بوسائله ولغته وأمكانياته الخاصة، فضلاً عن تلبية حاجتهم إلى معارف صحيحة ودقيقة عنه. فهل امتدت الغبطة وانتشرت في الناس، فارشة طريق الأمنية إلى بعض التحقق في الواقع ؟! لننظر في بعض هذه البرامج...

برنامج «سينما..سينما » تناول في جميع حلقاته السينما السورية،منذ نشأتها الجديدةفي أحضان القطاع العام السينمائي حتى أفلامها الأخيرة، مروراً ببعض انتاجات القطاع الخاص.

وقدم «الفن السابع» في الغالبية العظمى من حلقاته، أفلاماً أجنبية، وقلة من الأفلام العربية،وتوقف عند مواضيع مناسباتيةفي أحايين مرتبطة بها.

وأختار «بدايات » أن يقدم المخرجين السوريين، في بداية طريقهم، مع تقديم أفلام التخرج التي أنهوا بها دراساتهم، أو أفلامهم الأولى بعد التخرج؛ وإجراء أحاديث معهم حول أعمالهم، وحول ماتثيره من قضايا سينمائية وآرائهم فيها.

أما«قضايا سينمائية » فيعرض من خلال مقابلات واستطلاعات مع سينمائيين سوريين ومن بلدان أخرى، مشكلة يعتبرها البرنامج من المشاكل التي

تشغل السينما العربية في واقعها الراهن.

ويقدم «السينما العربية» حلقات، كل واحدة منها مكرسة لمخرج عربي، تتخللها مقابلات معه أو مقتبسات من آرائه وأقواله، مع مقاطع من أفلامه، فضلاً عن العرض والتقويم اللذين يقوم بهما معد البرنامج.

واضح أن الاطار الذي وضعه لنفسه كل من هذه البرامج، ينبىء من حيث المبدأ، بأن البرنامج حتى في المستويات الدنيا لامكانيات إطاره، يمكن أن يقدم للمشاهدين زاداً من المعارف عن السينما، تنير لهم جوانب من هذا الفن الذي أحبوه، والذي ربما بفضلهم أصبح فناً جماهيرياً، هذا إن لم نقل، إن بمقدور البرنامج ذاته أن يزيد على المعارف، نوعاً من الثقافة السينمائية يتناسب والمستويات العامة لقابليات أوسع أوساط المشاهدين. وقد تطمح إلى أكثر من هذا وذاك، كلما تمرس البرنامج بخبرته الثقافية وتجربة علاقته بالجمهور.على أن الممارسات التي انتهجتها هذه البرامج أدت بها إلى نتائج متباينة، بل ومتناقضة، على صعيد بلوغ الهدف الثقافي ـ السينمائي،ومدى انتشاره بين الناس وعياً بهذا الفن وأهميته البالغة فكرياً وجماليا.

وسنحاول تلمس هذه النتائج، السلبية منها والايجابية، من خلال بعض البرامج التي سلف ذكرها.

أنطلاقاً من الإطار المحدد لموضوعه، حاول برنامج «سينما..سينما» أن يعطي المشاهدين بانوراما حية لتاريخ السينما السورية، لاتكتفي بعرض نماذج من هذه السينما في مختلف مراحل تطورها،بل تستنطق صناعها وخالقيها الذين تحدثوا إلينا عن أفلامهم وتجاربهم وآرائهم في هذا الفن وعن طريقهم الخاص في دروبه الشاقة. شاهدنا بعض المؤسسين، كيوسف فهده وصلاح دهني وآخرين، واستمعنا إلى ذكرياتهم، وكيف بدأوا وبدأت معهم السينما السورية خارجة لأول مرة، من إطار الحلم والمغامرة إلى إطار انتاجي منظم

في كنف وزارة الثقافة والارشاد القومي ومؤسستها العامة للسينما.

تحدث إلينا بهجت حيدر الذي صور الفيلم السوري الهام «المخدوعون» عن تجربته في هذا الفيلم وعمله مع مخرجه السينمائي العربي الكبير توفيق صالح.

استمعنا إلى السيناريست حسن سامي يوسف،الذي كتب وشارك في كتابه سيناريوهات عدد من الأفلام السورية على مدى خمسة عشر عاماً. والتقينا على شاشة هذا البرنامج المخرجين مروان حداد، بلال صابوني،سمير ذكرى، مروان مؤذن، وغيرهم.. وظهر في إحدى حلقاته الروائي السوري الكبير حنا مينه وهو يتحدث عن رواياته التي غدت أفلاماً : «بقايا صور» «على الأكياس» (فيلم «اليازرلي») و«الشمس في يوم غائم». وتناولت حلقات البرنامج مواضيع عديدة تتصل بالسينما السورية، كالبدايات، والأفلام القصيرة التسجيلية والروائية، والهبة الإنتاجية والابداعيةعام ١٩٧٤، والسمات الاساسية لسينما الجيل الجديد في النصف الأول من الثمانينات، والموضوع الوطني والقومي والاجتماعي، وعلاقة بعض الأفلام السورية بمصادرها الروائية الأدبية، وغير ذلك.. وساهم في هذا البرنامج، مؤدين قسطهم في معالجة مواضيعه، العاملون في حقل السينما من مختلف الاختصاصات الفنية : السيناريو، الاخراج، التصوير، النقد. كذلك قدم البرنامج بين حلقة وأخرى عرضا كاملاً لفيلم روائي، أو عرضاًلعدد من الأفلام القصيرة.

وعبر كل حلقاته، كان معده المخرج السينمائي والتلفزيوني هيثم حقي يتحدث بصوت ريم حنا مقدمة البرنامج، عن مجمل المراحل التي مر بها الانتاج السينمائي السوري، كما ظهر هو نفسه أكثر من مرة ليتحدث عن فيلم معين أ و قضية سينمائية، إضافة إلى أنه كان، بمساعدة فنان الديكور عبد الله فرهود، يجري وينظم لقاءات وحوارات البرنامج.

وهكذا، كانت السينما السورية مادة البرنامج، الذي تناولها عرضاً وتقديماً ومناقشة، مستهدفاً إلقاء الضوء على مختلف جوانب تجربتها، وتعريف المشاهدين بسينما بلدهم ومشاكلها وقضاياها، على أمثلة ملموسة من انتاجها.

وللأسف لم يستمر «سينما..سينما» بل ظهرت منه عشر حلقات فقط.. وكان لدى معده مشروع لاستمرار برنامجه، يغطي بالطريقة ذاتها مع تطويرها باتجاه أكثر ميلاً إلى البحث والتحليل والمناقشة، مواضيع تخص السينما العربية، وأخرى تخص علاقة السينما بالجمهور، وغيرها.. إلا أن انقطاع البرنامج كان مفاجأة لمشاهديه، ليعقب الانقطاع اسابيع، ثم ليظهر مكانه برنامج «الفن السابع».

أثار برنامج «سينما..سينما» في حينه، انطباعات إيجابية بسبب توجهه الثقافي الجاد وتناوله موضوعاً راهناً وملحاً ليس فقط على الساحةالثقافية عموماً. فقد كانت السينما السورية، وخاصة سينما القطاع العام، ولاتزال هي الموضوع الرئيس الذي يستقطب اهتمام ليس فقط العاملين في الحقل السينمائي، بل والمثقفين عموماً، وكل من تعز عليهم قضية السينما الوطنية، بقدر ماتعز عليهم قضايانا الوطنية والاجتماعية والثقافية العامة.

وقد كانت السينما السورية هي الموضوع الأول لمؤتمر السينمائيين الأول عام ١٩٧٧، وكانت هي الموضوع الذي تنادي لبحثه واستقراء واقعه الراهن السينمائيون السوريون في ورشة العمل السورية التي انعقدت قبيل مهرجان دمشق السينمائي الخامس.

واعتبرت ندوة سينما الوطن العربي،التي عقدت على هامش المهرجان المذكور، الوثائق التي خرجت بها ورشة العمل السورية، جزءاً لايتجزأ من موادها ووثائقها. وقد أتى برنامج «سينما..سينما » ليعيد طرح الموضوع نفسه على نحو مشخص، وبقدر ماتسمح به قناة إعلامية أساساً، لينتهي إلى استنتاجات

هامة عديدة تصب في مجملها، في التوجه الوطني الذي يسعى المنضوون تحت لوائه، ما وسعهم الجهد المخلص، من أجل صيانة القطاع العام السينمائي وحمايته، والعمل على تطويره ودفعه إلى أمام، والحيلولة بينه وبين أن يلقى المصير الذي لقيه عدد من القطاعات العامة السينمائية في أكثر من بلد عربي.

لقد عبر هذا البرنامج وبالعديد من الشواهد الواقعية الحسية، عن حقيقة أن القطاع العام السينمائي لم ينتج مطلقاً فيلماً واحداً تافه المضمون، إنما يمكن أن نجد بين أفلامه عدداً ضئيلاً من الأعمال السينمائية النمطية المتخلفة في موديلها أو رديئة الصنع. وثمة عدد هام من أنتاجاته السينمائية جيدة ليس فقط على الصعيد المحلي، بل وعلى الصعيد العربي أيضاً. بينما لم ينتج القطاع الخاص حتى هذه اللحظة أي فيلم بمضمون جاد، فضلاً عن رداءة جميع أفلامه أن من حيث النمط الدرامي أو الصنع تصويراً وإخراجاً، ربما باستثناء فيلم أواثنين لدريد لحام ظهراً مؤخراً، مع انهما، لايرتفعان إلى سوية المستوى المتوسط من أفلام القطاع العام، خاصة في الصنعة السينمائية

من هنا، كانت أهمية برنامج «سينما..سينما»،ومن هنا انتماؤه إلى الممارسة الثقافية الواعية، التي تضع منطلقاً وهدفاً لها، التوجه إلى أوسع أوساط المشاهدين بحقائق سينماهم السورية والتعريف بها وتحليل نماذج عديدة منها، وطرح مناقشتها على الصعيد العام.

ومع كل هذا، فقد أخذ على البرنامج مجانبة الموضوعية فيما يخص مقاربته عدداً من الأفلام. وفسر بعضهم هذا المأخذ، بأن البرنامج ككل يعكس وجهة النظر الخاصة بصاحبه، الأمرالذي افقده الموضوعية التي ينبغي ان يتحلى ويتمسك بها، مادام بصدد الحديث عن السينما السورية عموماً بكل مراحلها وألوان انتاجها واختلاف أفلامها ومخرجيها وكتابها.

صحيح أن «سينما..سينما» قد عبر عن وجهة نظر صاحبه. لكن هذا

أمر طبيعي ومشروع. فليس ثمة برنامج في التلفزيون لايعبر عن وجهة نظر معينة، شأنه في ذلك شأن أي عمل ثقافي أواعلامي. ومتى كان توفر وجهة النظر الخاصة في اي عمل ثقافي دليلاً عل انعدام الموضوعية في هذا العمل ؟ ففي تقديرنا أن الموضوعية في أي جهد، تقاس بمدى قدرة وجهة النظر الخاصة التي يحملها على التغلغل في الموضوع الذي يعالجه، وإضاءة جوانبه، والكشف عن عناصره وتشابكها، وتحليل المظاهر التي يتخذها، والوصول إلى استنتاجات تعمم خبرة المعالجة - وضمنها وجهة النظر الخاصة التي توجهها - وتطرح على المشاهدين (أوالقراء) تقويماً معيناً.

وإلى حد كبير حاول البرنامج الالتزام بهذه القاعدة العامة، دون أن يعني ذلك، انها نأت به عن الثغرات والهفوات. ففي سياقه أحتل النزق والتسرع أحياناً محل التحليل المتأني، وطارت شطحات بصاحبه فأخرجته عن الغرض الأساسي لبرنامجه أحياناً أخرى، وازدحمت المادة في بعض الحلقات فجعلتها محشوة حتى الاختناق دون ان تتاح لفقراتها فرصة التنفس براحة، كما مر البرنامج ببعض المواضيع لحظات خاطفة وكأنه لاهث عجول.. وغير ذلك من الثغرات التي لايخلو منها عمل ثقافي جاد ينطوي على جهد ملحوظ.

ظهر برنامج «الفن السابع» في أعقاب اختفاء برنامج «سينما..سينما» ليقدم إلينا مثلاً نقيضاً لسابقه. فقد وضع لنفسه إطاراً فضفاضاً يعفيه من مسؤولية التحديد في الموضوع أو المجال أو المادة، وراح صاحبه ينتقل بنا من فيلم إلى آخر، أو من مادة إلى اخرى، بوسيلة الانشاء الكلامي المدرار التي تميت الحديث عن أي عمل، وتعيق طريق وصوله إلى المشاهدين، فضلاً عن أنها تجعل من كل الأفلام على مستوى واحد من الأهمية، مما لايضع المشاهدين، أمام أية حقيقة عما يشاهدونه، ولايزودهم بالتالي بأية معرفة قمينة بأن تأخذ بهم في طريق تساعدهم على خلق جدال مع مايشاهدون،وبلوغ تقويم معيّن له.

وكان من المدهش في هذا البرنامج، إن صاحبه يفاجيء الناس بحديث مسهب يمتدح فيه فيلما على أنه من أهم الأفلام، ويكتشف المشاهدون بعد عرض الفيلم انه من النوع التقليدي الرديء في الإنتاج الأمريكي والعالمي، احياناً أخرى يطلع بتقويم لفيلم جيد، على أنه «ضعيف » أو «مباشر» ربما لأنه ينتمي إل سينما لايحبها، أو لاتروق طبيعتها ولغتها إلى ذائقته الخاصة.

وثمة مرة، وصف فيلم «روزا لوكسمبورغ» بأنه عمل سينمائي «عن قضية المرأة » متناسياً ربما، أو غير عارف، أن روزا لوكسمبورغ التي يتناول الفيلم جوانب هامة من حياتها، هي واحدة من كبار ثوريي عصرنا ، اندمجت كليا في النضال ضد العسكرية والفاشية ومن أجل الثورة الاشتراكية، ودفعت حياتها دفاعا عن مثل الديموقراطية والتقدم. أما السينما التي تثير إعجابه، فهي من النوع الجاري في أحسن الأحوال، أو من نوع ينسجم وذائقة الانشاء التي طبعت البرنامج بمجمله .

والحق، إن كل مايتحلى به برنامج «الفن السابع» من سمات قد جعل منه برنامجاً إعلامياً تصح عليه صفات الماء المقطر، من حيث أنه «لالون له ولاطعم ولارائحة» ومن هنا انعدمت صفته الثقافية، وهوية علاقته الايجابية بالمشاهدين، وبالتالي ابتعد كلياً عن أن يكون برنامجاً عن السينما، وانتمى بجدارة إلى نوعية برامج المنوعات المسلية، التي تستدرّ تقرّ بها من المشاهدين بعبارات إنشائية مثل: «مع اللقاء تشرق البسمة على الشفاه ، فيبزغ الأمل.. مرحباً بكم..» على أن هذه السوية ارتفعت قليلاً، حين طلع صاحب «الفن السابع» ببرنامج جديد أسماه « السينما العربية» فقد حقق هذا البرنامج لصاحبه، نقله من انعدام الاطار إلى تحديده، ومن انفلاش المواضيع إلى اعتماد موضوع واحد وعلى هذا الأساس كرس كل حلقة من حلقاته لمخرج عربي، فقدمه مستعرضاً أعماله ومكانته في سياق تطور سينما بلده (أو السينما العربية عموماً) مع مقاطع من أفلامه ومقتبسات من آرائه. ولكن طبيعة الانشاء الكلامي لاتزال طاغية على البرنامج،

بحيث تحجب همه الثقافي المتصل بتوجهه إلى المشاهدي.

إنّ مشكلة برامج السينما في التلفزيون أنها تخضع لمتطلبات التلفزيون كجهاز إعلامي أساسا. وإذا كانت هذه المتطلبات مشروعة وحقة من وجهة نظر الجهاز نفسه بوصفه إعلاماً، فإن بميسورها أن تتسع برحابة لتغدو عاملاً ثقافياً دافعاً في برامج سينمائية وغيرها؛ طامحة إلى الهدف ذاته الذي تسعى إليه.

ولكن اختيارها لطبيعة البرامج لابد أن يتم وفق معايير ثقافية جادة ومسؤولة، كما حدث في اختيار «سينما..سينما» وكما يحدث في تلفزيونات الدنيا.

على هامش المسلسل التلفزيوني

حرب السنولت الأربع

عرض مسلسل «حرب السنوات الأربع » على شاشة التلفزيون العربي السوري(١٩٨٦)، وهو من تأليف وانتاج داود شيخاني واخراج هيثم حقي. ويقع المسلسل في اثنتين وعشرين حلقة عرضت في اثنتين وعشرين ساعة موزعة على اثنين وعشرين يوماً.

ويتناول هذا المسلسل كبير الحجم،حادثة تاريخية تتلخص، كما يقول شيخاني،في حقيقة أن الولايات المتحدة الأميركية اعتدت على ليبيا وامتدت الحرب بينهما من عام ١٨٠١ حتى ١٨٠٥, ووقائع هذه الحادثة والشخصيات التي شاركت فيها حقيقية وواقعية مائة بالمائة، وهي معروفة في مراجع مكتبات عربية كثيرة. ويؤكد شيخاني على هذا ردا على سؤال وجه إليه في مقابلة

تلفزيونية، حول واقعية أحداث المسلسل.

وصادف أن أتى عرض المسلسل في الوقت الذي كانت فيه الولايات المتحدة الاميريكية مؤخراً تطلق التهديدات ضد الجماهيرية الليبية، وتتحرك قطع من أسطولها في مشاوير عدوانية قرب المياة الأقليمية الليبية، مما جعل المشاهدين يربطون عرض المسلسل بالاحداث الجارية حالياً، ويستنتج بعضهم «أن التاريخ يعيد نفسه » لكن المخرج هيثم حقي وصف هذا التوافق بأنه «مجرد صدفة طريفة »لأن العمل في المسلسل انتهى منذ أكثر من عام، وأردف «فالتاريخ هنا هو الذي خدم المسلسل »[1]

ورغم أن هذا «التصحيح » يبعد عن المسلسل صفة «المناسباتية» إلا انه لايخرجه تماماً من هذه الدائرة، فالتحرشات الأميريكية الاستفزازية ضد الجماهيرية الليبية قديمة نسبياً،وتعود إلى ماقبل التفكير بتحقيق المسلسل ربما، ولهذا فمن الطبيعي أن يفكر كاتب ومنتج المسلسل في أن يحقق عمله هذا «بمناسبة» مايجري، أو استيحاء مما يجري، من نشاطات أميركية عدوانية ضد ليبيا. أقول من الطبيعي أن يفعل ذلك داود شيخاني،وهو الذي سبق له أن كتب (وربما انتج أو ساهم في انتاج) مسلسلين هما: «بصمات على جدار الزمن » و«طبول الحرية» مستوحيان من متطلبات السياسة العامةللجماهيرية الليبية التي تتميز بمناهضتها للإمبريالية والصهيونية.

على أن ثمة دائرة أوسع، لايخرج انتاج هذا المسلسل من حدودها،تلك التي اتسعت لعدد من الأعمال السينمائية والتلفزيونية «التاريخية» ظهر في السنوات الأخيرة مستلهما الماضي العربي والاسلامي البعيد أوالقريب، محاولا أحياءه على نحو هادف مقصود، قوامه تبرير الحاضر أو إسناده بمتكأ يشد

١ -الأقوال التي نستشهد بها هنا مأخوذة من مقابلة مع المخرج هيثم حقي أجرتها جريدة تشرين في ١٩٨٦/٢/١٩ أما أقوال المؤلف والمنتج داود شيخاني فمأخوذة من مقابلة معه أجرتها مجلة التلفزيون المرئية.

أوصاله ويجعله في نظر بعض حكامه «أصيلاً » في خلفيته التاريخية، ويعيد الحياة الاصطناعية وفق مشيئة بعض القائمين على الحاضر العربي، إلى مفهوم مات وشبع موتاً هو مفهوم «التاريخ يعيد نفسه». ورغم أن العلم وحقائق كل مراحل التاريخ ومنجزات البشرية ومعطيات التطور، تؤكد جميعاً أن التاريخ لايمكن أن يعيد نفسه، إنما يسير بمقتضى قوانين الصيرورة، فيتقدم ويتراجع، ويصمت، ينعطف وينفجر، كل هذا في تشابك عميق، يؤدي بمجمله إلى التوجه الدائم نحو الأمام، نحو انجازات واكتشافات تخلق هي بدورها تعقيداتها ومشكلاتها وعلائم تقدمها. ومع ذلك فإن التاريخ قد أعاد نفسه في الفيلم العراقي «القادسية»، وورث نفسه في فيلم مصطفى العقاد «عمر المختار» وها هو من جديد يعيد نفسه في «حرب السنوات الأربع » وربما ستتكرر فعلته هذه في أعمال أخرى، ستخرج من مطبخ السينما والتلفزيونات العربية (مادام الأساس الفكري السلطوي لذلك المفهوم قائماً لدى عدد من حكام الحاضر العربي)

وإذا استحضرنا صورة الواقع العربي كما تنتجها فبارك التلفزيونات العربية، وتعرض على ملايين المشاهدين من عباد الله العرب، سواء اتخذت شكل احياء للماضي على النحو الذي ذكرنا، أم اتخذت شكل التغني بقيم وفولكلوريه الحياة البدوية، أم أنها رسمت الحياة العائلية الدراماتيكية لأصحاب شركات ومهربي مخدرات ومحامين وأطباء ومواطنين عزل، على نحو ميلودرامي تحكمه روح توفيقية مضللة لرأينا أن جميع هذه الأشكال من مقاربة الواقع العربي تتواطأ فيما بينها وتتفق على إشاعة وعي زائف لدى المشاهدين العرب كفيل بأن ينأى بهم عن التبصر بحاضرهم العربي الزاخر بالمآسي والمخازي، كما هو زاخر بالمقاومة والكفاح. وفي هذا السياق يتخذ مفهوم«التاريخ يعيد نفسه» مكانه اللائق والضروري، كعنصر من عناصر تشكيل صورة الواقع العربي المفبركة في مراكز الإنتاج التلفزيوني العربي.

على أن شيئاً آخر يهمنا في هذه المقالة لايتناقض والاستهلاك الذي سقناه،

بل ينبثق منه. فمسلسل «حرب السنوات الأربع» نبيل المقصد في تعاطفه مع الموقف الوطني المعادي للإمبريالية الأميركية، ولهذا لايمكن أن نكون بصدد مناقشة حسن نية صانعيه. كما أننا لسنا بصدد وضع الموثوقية التاريخية لأحداث المسلسل وواقعية شخصياته موضع شك من قريب أو بعيد. ففي الفن لايرتدي هذا الجانب أدنى أهمية، إلا بقدر طاقته على إغناء العمل الدرامي ومساهمته في تشييد عمارته. لكن مايهمنا هوالجانب المتعلق بكيفية استخدام التاريخ في هذا المسلسل، كما تتجلى في طريقة كتابة النص، التي تعكس تصور المؤلف لمقاربة التاريخ.

يقول داود شيخاني في المقابلة التلفزيونية التي أشرنا إليها، إنه لم يسجل تسجيلاً وثائقياًتاريخياً مجريات النقاش والحوار بين جيفرسون مثلاً وأيتون، لأنه ليس ثمة مرجع يذكر مادار بينهما من نقاش، بل تكتفي المراجع بالاشارة إلى أن الرئيس كلف الجنرال بمهمة. وأميل إلى الظن أن هذا ينسحب على جميع مادار من حوارات بين شخصيات المسلسل، الأمر الذي دعا المؤلف إلى كتابتها فقال : نحن وضعنا الحوار، ونقلنا الحدث التاريخي، من أحداث تاريخية معروفة لمن يراجعها، إلى توليفة درامية، حبكات، تخدم الدراما كاعلام.

ويبدو جلياً لكل من تابع حلقات المسلسل، أن الشيخاني حين انطق شخصياته بالحوارات المتداولة فيما بينها،بما تشتمل عليه من أفكار، إنما كان ينطلق من تصوره الخاص لـ«عصرنة » التاريخ، والذي يعني لديه، إن على الشخصيات الأميركية في المسلسل أن تتحدث وتفكر كما يتحدث ويفكر ريغان وجنرالاته الآن، وأن على الشخصيات العربية الايجابية والسلبية،أن تتحدث وتفكر،كما يتحدث ويفكر معاصرونا سلبيين كانوا أم ايجابيين. وبالتالي ينتج لديه. أن مفاهيم كالوطنية ، والخيانة والتآمر والدسائس وتسليح الشعب والمقاومة الشعبية التحريرية والتمرد والحنكة السياسية والبعد القومي للفعل السياسي، كلها مفاهيم ثابتة، لاخصوصية تاريخية لها، كانت قبل مائتين أو أكثر من

السنين هكذا، وماتزال هي هي.

وهذا التصور يذكرنا بمحاولات مماثلة لـ«عصرنة » التاريخ، تقدم لنا أبا ذرالغفاري أشتراكيا علمياً، يفكر في العدالة ويحاكم مفهومها، بمنطق ومدلولات وأفكار النصف الثاني من القرن التاسع عشر وتقدم لنا القرامطة وكأنهم احتذوا في نشاطهم وعطائهم الفكري بنظريات اليسار المتطرف في اوائل وستينات القرن العشرين، فتبدو هذه الشخصيات الجليلة عارية تماماً من أية خاصية اكتسبتها أهميتها التاريخية في زمنها، وبقيت تراثاً مضيئاً في تاريخنا بسبب هذه الخاصية بالذات. فحين يلوى عنق التاريخ بكماشات زمننا، كيف لنا أن نتعرف إلى الخصائص المتقدمة لظاهرة ما أو شخصيات ما في إطار زمنها، تلك الخصائص التي مدت وتمد بالعمر التراثي لأصحابها إلى يومنا هذا وربما إلى أبعد منه؟

وحين يجري إدخال الظواهر أو الشخصيات التاريخية الماضية في أقنية السياسات الممارسة اليوم، أليس في هذا تعسف على الماضي يقترن بتعسف على الحاضر ؟ أضف إلى ذلك أننا نعيب عل كتابة التاريخ الماضي، كونه كتب من وجهة نظر السلاطين والملوك والامراء، وندعوا باستمرار إلى كتابته من وجهة نظر المحكومين الذين يشكلون قوة التطورالتاريخي في كل زمن ضمن إطار خصائصه ومعطياته، فكيف بنا نكتب التاريخ الماضي من وجهة نظر حكام اليوم ؟ وأسارع هنا إلى تكرار، أن نبل المقصد في عملنا هذا، لايشفع مطلقاً لاستخدامنا هذه الوسائل التعسفية في تزييف الظواهر أو الشخصيات الماضية، حتى لو كان هذا الفعل التعسفي ينطوي على فائدة إعلامية أو سياسية أو فكرية لاية جهة حاكمة أ وغير حاكمة. وخاصة إذا كانت هذه الجهة وطنية الأهداف والممارسة حقاً.

إن النظرة إلى الماضي لدى أي منا محكومة بنظرة أي منا إلى الحاضر. وعلى هذه النظرة إلى الحاضر يترتب موقفنا من الماضي والحاضر معاً. ومهما

حاولنا الفصل بين النظرتين والموقفين، فإننا نقوم بضرب من العبث، لأن أفعالنا وأفكارنا هي التي تفصح عن، وحدتها حتى ولو تظاهرنا بأقوال متناقضة. وهكذا فإن مفهوم الحرية عند اليونان والرومان ليس هو ذاته في العصور الوسطى وعصر النهضة والعصور الحديثة. وكذلك فليس حملة مشاعل الحرية هم أنفسهم منذ بداية العصور المذكورة حتى يومنا هذا، فتغير الشروط التاريخية يترتب عليه تغير في المفاهيم.

وعليه فإن سذاجة هذا المفهوم أو ذاك في نظرنا اليوم، لاتلغي طليعيته في زمنه وضمن الشروط التاريخية التي كانت اساساً له. وفي تاريخنا العربي والاسلامي، فإن أفكار وبيانات القرامطة وأبي ذر الغفاري وأصحاب ثورة الزنج حول الملكية والعدالة،تبدو لنا الآن ساذجة، ولكن أهميتها وتاريخيتها تكمنان في طليعيتها ضمن إطار مرحلتها التاريخية، لهذا فمن التزييف والظلم أن نجعل أحد القرامطة يتحدث في عمل سينمائي وكأنه فيلسوف من فلاسفة الاشتراكية المعاصرة، أو أن نرسم للمتنور رفاعة رافع الطهطاوي صورة في فيلم يبدو فيها ماركسيا لينينياً.

في هذه الحال نكون قد ابتعدنا عن الروح التاريخية، وانزلقنا إلى التاريخانية الاستعراضية، إلى حيث انزلق «حرب السنوات الأربع».

وماذا عن الممثل الذي يؤدي دوراً في عمل درامي يحكمه تصور متعسف لروح الفترة التاريخية ولخصوصية شخصياتها الفاعلة، إنه يجد نفسه يسبح في مناخ معقم، لا لو ن له ولاطعم ولارائحة، كالماء المقطر، فلا يتيح له هذا المناخ أن يحس ويعاني ويفعل تمثيلاً، أي لايتيح له أن يختبر أدواته التعبيرية في معاناة حرفية (تكنيكية) لتجسيد خصوصية ما، ملامح ذاتية ما، فيبدو منزوع الأسلحة الفنية، إلا سلاح الكلام الفصيح والبلاغة الخطابية، الذي يشهره النص فوق رأسه، فيجعل منه قوالاً إذاعياً، لكلماته صدى يرن بالحماسةويضج بالحكم الجاهزة الجاهزة المنمقة، كما حدث لممثل جيد ذي

خبرة طويلة كأسعد فضة في العديد من المشاهد التي ظهر فيها. وهذا يعكس أثر التصور الخاص بالمؤلف (وهو هنا أثر سلبي) على أداء الممثل للنص المكتوب انطلاقاً من ذلك التصور..

أخيراً، لست أدري لما ذا لم ينتبه المخرج هيثم حقي، وهو الذي يفترض أن لا تغيب عنه أهمية اكتشاف العبرة التاريخية من خلال النسيج الخاص للظاهرة والشخصيات الفاعلة فيها، إلى خطورة هذا المنزلق الذي هوى اليه النص، ليس فقط من حيث عائديته الفكرية،بل من حيث أثره السلبي الكبير على الجهد الذي بذله اخراجياً. وقد أتى عمله مشابهاً للأعمال «الكبيرة»، دونما أثر لبصمة خاصة تميزه عن غيره من أعمال الفبارك التلفزيونية، ذلك أنه، المخرج، لم يتطلب خصوصية ما من المادة المكتوبة. وإذا لم يكن في نيتي التوقف عند الجهد الاخراجي في المسلسل، فلأنني اعتقد أن الخلل الأساسي في هذا الأخير، يكمن في التصور الخاص الذي كتب من خلاله «حرب السنوات الأربع».

كما أعتقد، أن هذا الخلل لايخص المسلسل المذكور وحده، بل يتجلى في عدد من الأعمال السينمائية والتلفزيونية «الكبيرة » منها خاصة. ولهذا شعرت بضرورة الحديث عن هذا الجانب وحده.

القسم الخامس

المسرح

يقتصر هذا الفصل على مقالة واحدة كتبي سعيد مراد عن مسرحية فواز الساجر «سكان الكهف» قبل رحيل فواز بقليل

مغامرة سكان الكهف

بعد سبع سنوات من توقف مثير للقلق، يعود فواز الساجر إلى خشبة المسرح بعرض «سكان الكهف» وهي سنوات عجاف، تكاثفت فيها المخاوف على مصير المسرح في علاقته بالجمهور. فرغم سيل العروض التي تضج الاعلانات عنها في الشوارع وعلى الشاشة الصغيرة، فإن مايمت منها إلى المسرح بصلة حقة، قليل قليل . ولست أفرق هنا بين عروض الفرق الخاصة وعروض فرق المسرح القومي، مع أن القليل القليل المستثنى ينتمي إلى المسرح القومي، لست أفرق بينها، ماعدا الاستثناء، من وجهة نظر الذوق أو الذائقة كما يفضل القائلون بها مؤخراً .

لهذا، اسمح لنفسي أن أبوح بالمخاوف التي ساورتني قبل أن أشاهد عرض «سكان الكهف »وكذلك اسمح لنفسي أن أبوح بالفرحة التي غمرتني بعد أن شاهدت العرض أول مرة ثم مرة ثانية.. ذلك أن الهاجس الذي ساد في الحالتين

واحد : الذوق. ذوق العرض المسرحي. الحس الجمالي الذي يفيض منه، وطاقته على إشاعته في الناس.

مبعث المخاوف أنني شأن الكثيرين من مشاهدي المسرح. بلغت حافة اليأس بسبب حالة الفراق التام بين العرض المسرحي وخطابه الذوقي.

في المسرح التجاري عروض عامية مبتذلة تفيض بذوق منحط تحت شعار «شعبية» زائفة، وبقدرة فائقة على الانحطاط بالذوق العام.

في عروض المسرح القومي يبرز المنطلق الثقافي راسخاً جلياً تحكمه السياسة العامة للمسرح بوصفه جزءاً من القطاع العام الثقافي.ويتجلى في اختيار النصوص الجيدة عموماً، وفي الاعتماد على كفاءات مسرحية، اخراجية وتمثيلية وديكورية وتقنية، مؤهلة أكاديمياً أو اكتساباً من الممارسة، لكن غالبية هذه العروض تتقول النصوص على نحو أقرب إلى المنبرية التلقينية.

ويتبدى في بعضها أحياناً مشهد جميل أو أكثر ولكنه مندرج في سياق غير جميل، أو مرتبك أو ضائع في ضباب رؤية اخراجية وتمثيلية مشوشة، فضلاً عن ذلك الفراق بين المسرحية كعرض منسجم في كل عناصره وخشبة يتجول عليها ممثلون ويتبادلون القاء. نص يلتقطه الناس في الصالة بآذانهم ولايشاهدونه بعيونهم (وبكل حواسهم مجتمعة) تجسيداً حركياً مشهدياً،بصرياً.

وفيما عدا الندرة من المحاولات التي تتطلع إلى العرض كتأليف بصري متناغم، لاتبرز فيه الكلمة بذاتها، ولاينبو فيه الممثل بذاته. ولاتشتط فيه مساحة مشهد بذاته. ولاينفصل فيه القول عن الفعل المسرحي.. تنسى عروض المسرح القومي، أو تتجاهل، أو ينعدم فيها ذوق العرض. فيبقى جمهور المسرح أسير الخطاب الكلامي، النصوصي،بعيداً عن الاستمتاع بالخطاب الذوقي.

وحتى حين يتعرض المسرحيون لمسألة المسرح والجمهور. تبدو هذه

المسألة في غمرة وتشعبات مناقشاتهم وكأنها مسألة خارجية. أي أنها تفترض توفر شروط وعوامل حتى يتحقق التجاوب المطلوب بين المسرح وجمهوره، أما العرض المسرحي بذاته فيبقى غريباً عن المسألة، وكأنه بريء من التلوث بها براءة النوايا الحسنة التي تفيض من أحاديث المتحدثين في حين أن العرض المسرحي هو لب المشكلة.

أسارع إلى الإعتراف مع المسرحيين أن العوامل والشروط الخارجية لها أثرها الفاعل الكبير، وربما الحاسم أحياناً، في خلق التجاوب المنشود بين المسرح والجمهور، لكن فهم هذا التجاوب يختلف باختلاف المسرحيين فمنهم من يعتبره متحققاً في عرضه الذي استمر ستة أشهر. وربما سيستمر ستة أشهر أخرى ومنهم من يعتبره غير متحقق مادام عرضه لم يستمر أكثر من أسبوع أو أسبوعين فذاك يكيل المدائح للجمهور الذي يفضل مسرحه البسيط، المفهوم، الشعبي. وهذا يلعن الجمهور والمسرح التجاري ويعلق المشكلة على مشجب الحالة العامة.

هنا أكرر ثانية، أن الحالة العامة موجودة ويعم شمولها اللاعن والملعون المادح والساخط لكن الأمر الجوهري يظل غائباً في الحالتين ، ألا وهو العرض المسرحي ذاته، الذي هو في ظني لب المشكلة، فالمسرح كمؤسسة شيء والعرض المسرحي بما هو ابداع شيء آخر ولعل مايؤكد مشروعية هذا الفصل بين الشيئين الذي يبدو تعسفياً للوهلة الأولى،أننا لانستطيع أن نجهر ب«نعم» واثقة ومدوية، جواباً على سؤال: هل استطاعت مؤسستنا المسرحية، منذ نشوئها كقطاع عام حتى يومنا هذا، وبرغم كل ما وفّرته من امكانيات أن تخلق تقاليد عمل مسرحية تقاليد ريبرتوار مسرحي، تقاليد ثقافية في علاقة المسرح بالجمهور.وبالتالي تقاليد ابداعية .

ولهذا نقول مع القائلين، ان لدينا عروضاً مسرحيّة وليس لدينا مسرح ذو تقاليد.

العرض المسرحي علاقة بين المسرح والجمهور، أو اقتراح بعلاقة بينهما. أي مسرح وأي جمهور؟ ماهي طبيعة هذه العلاقة ؟ وماهو تأثير المؤسسة المسرحية على العرض المسرحي ؟وهل يقوى العرض المسرحي على ممارسة تأثيره الخاص على المسرح كمؤسسة ؟ تلك هي طائفة من أسئلة عديدة يثيرها أي عرض مسرحي.

فيما نحن بصدده لنتوقف عند العلاقة التي يقترحها العرض المسرحي..إن هذا الإقتراح هو الهدف المتحقق للخطاب الجمالي لأي عرض مسرحي وإذا كانت الحالة المسرحية العامة،شأن الحالتين العامتين السينمائية والتلفزيونية هي مثال صريح على التواطؤ بين المسرح والسينما والتلفزيون كمؤسسات وبين حالة التلقي المكتسبة لدى الجمهور.وخاصة في زمن الاستلاب الأقصى الذي خلقته سيادة روح الاستهلاك في حياتنا الثقافية الراهنة. فان عرض سكان الكهف يقلب ظهر المجن لكلا طرفي التواطؤ ويخرقه في محاولة لأن يعيد الاعتبار الحقيقي لكل من طرفيه. فيقول لنا أن العرض المسرحي خطاب جمالي، وجمهوره ليس كماً مستلباً بل حالة اجتماعية وانسانية، قادرة على تحسس وتذوق كل مفردات الخطاب من كلام القول وفكره الى كيفية هذا القول وعناصرها وذائقتها. وهي ليست قادرة على التأثر والتفاعل فحسب. بل على الفعل والتأثير.

***

مع قلة من المسرحيين. يمتلك فواز الساجر احساساً عالياً بالمسؤولية الفنية والثقافية. هو احساس المثقف الوطني بمسؤولية موقفه في المعركة الوطنية العامة والممتدة بكل زخمها الى مختلف حقول الثقافة والفن. وهذا الاحساس هو الذي ينهض اساساً فيما حققه عرض سكان الكهف من اختراق الحالة العامة للمسرح والجمهور معاً. ولعل هناك جوانب عديدة أو قليلة في هذا العرض، قد يراها بعضهم ثغرات ونواقص، تستحق الوقوف عندها ومناقشتها إلا انني

واثق في أن أي تناول نقدي جاد لهذه الجوانب، لا بد أن ينطلق من أن هذا العرض مختلف عن السائد، معارض له، سباحة ضد تياره، اعادة نظر في علاقة الاسترخاء والتنازل التي اقترحتها وراكمتها العروض الجارية. وقلب لهذه العلاقة الى تطلب صارم مع الذات والمسرح والجمهور.

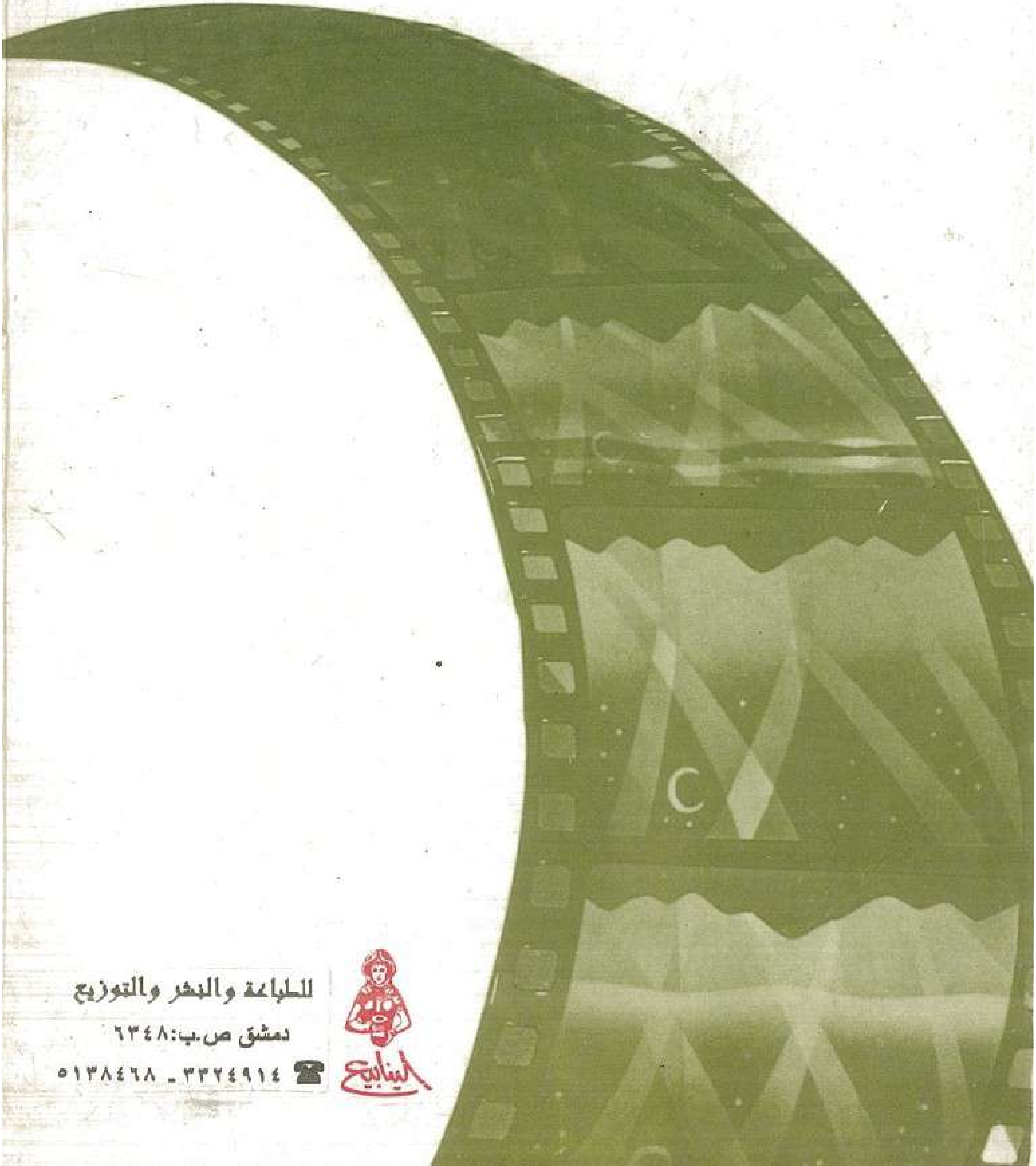
تلك هي فضيلة سكان الكهف وفي هذه الفضيلة تكمن مغامرة هذا العرض.

طيلة الساعة ونصف الساعة. زمن العرض، كانت الحساسية المرهفة المشحونة بالهمس المؤثر. والانفاس الدافئة لمواهب أصيلة. نضرة طموحة تتسلل الى قلوبنا وعقولنا وتضعنا في منفسح نظيف. لتعود بنا الى لحظات استمتاع مسروقة من زمن ندر فيه الحس السليم. بل انطمر بسيل من الامية والابتذال والفظاظة. مثل هذه اللحظات اصبحت نادرة في حياتنا بحيث بتنا مهددين بخطر انعدام القدرة لدينا على التمييز بين الفن واللافن. هذا التمييز الذي يشكل خاصية الذائقة الجمالية المتمتعة بالصحة والعافية.

قال شاعر صديق بعد أن شاهد سكان الكهف لقد التمعت عينا تلك الممثلة لأول مرة في هذا العرض.. وربما ينطبق علينا نحن المشاهدين ما بدا على الممثلة الشابة من ألق خاص لم تعرف به من قبل. فقد شعرنا، ونحن حضور في الصالة، بود عميق حيال العرض كنسيج وخطاب ذوقي. ذلك أنه لامس اعماقنا وتوقنا الى المتعة النبيلة في غير ادعاء او مجاراة أو اعلان نصي أو مشهدي تلقيني. بوسيلة الفن خاطبنا في احترام وبطاقة الذائقة السليمة لامس مشاعرنا في اقتراب حميمي وبالجهد الصادق المسؤول بنى عمارته التي تطل علينا من شاهق. بل ظللتنا بفيئها المريح فأحسسنا بضرورة العرض لنا. لهذا كله. كانت فضيلة عرض سكان الكهف أنه اخذنا في مغامرة شاذة عن الرائج الشائع في زمن الاستهلاك القبيح،لكنها مغامرة جميلة وممتعة.

١٩٨٨

الفهرس



الينابيع

للطباعة والنشر والتوزيع

دمشق ص.ب:٦٣٤٨

☎ ٣٣٢٤٩١٤ - ٥١٣٨٤٦٨